UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01300501 2

HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

GEIST DER GOETHEZEIT

VERSUCH EINER IDEELLEN ENTWICKLUNG DER KLASSISCH-ROMANTISCHEN LITERATURGESCHICHTE

VON

H. A. KORFF

A. O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT FRANKFURT A. M.

I. TEIL:

STURM UND DRANG

221208
6:3:28

1923

VERLAGSBUCHHANDLUNG VON J. J. WEBER IN LEIPZIG

PT
285
K67
1923
T.1

Germany

Mutte

DER LEBENSGEFÄHRTIN

VORWORT

Aus äußeren Gründen soll das vorliegende Werk in drei aufeinander folgenden Teilen erscheinen, deren erster etwa die Sturm-und-Drang-Bewegung umfaßt, deren zweiter die Klassik und deren dritter die Romantik darstellen soll.

Es ist nicht unnötig, das vorauszuschicken, da durch diese Art seines Erscheinens die eine Grundidee des Werks nicht sinnfällig von vornherein in die Erscheinung tritt. Denn seine sachliche Grundidee ist die Darstellung der Zeit von 1770—1830 als einer großen, in sich zusammenhängenden geistesgeschichtlichen Einheit und einer aus sich selber folgenden Entwicklung eben jenes Geistes, den es als Geist der Goethezeit bezeichnet. Es beruht auf der Überzeugung, daß es für die Erkenntnis unserer klassisch-romantischen Dichtung wichtiger ist, als immer wieder den Gegensatz zwischen Klassik und Romantik zu betonen, die ihnen gemeinsame geistige Grundlage und ihre Gesamtbedeutung innerhalb der deutschen, ja der europäischen Geistesgeschichte ins Auge zu fassen.

Die andere Grundidee des Werks, deren Fruchtbarkeit sich vielleicht auch erst in den späteren Teilen recht ausweisen wird, ist die ideengeschichtliche Darstellung überhaupt. Darüber ist in der Einleitung das Notwendige gesagt worden.

Allein die Durchführung sowohl der einen wie der andern Grundidee ist vorderhand nicht mehr als ein Versuch, der weit davon entfernt ist, bereits als eine vollkommene Lösung der außerordentlichen Aufgabe gelten zu wollen. Denn es gibt Aufgaben, die man in ihren Einzelheiten überhaupt nicht eher wirklich übersieht, als bis man sie einmal praktisch zu lösen versucht hat. Und so gibt es Bücher, die schon dann ihre Aufgabe erfüllt haben, wenn sie die Wissenschaft durch einen vielleicht erst unzulänglichen Versuch zur allgemeinen Inangriffnahme einer neuen Aufgabe aufgerufen haben.

Das vorliegende Werk hält zwischen Wissenschaft und Leben eine mittlere Linie ein. Es wendet sich nicht nur, aber auch an die Wissenschaft und macht den Anspruch, in vielen Punkten Anregungen auch der Wissenschaft zu geben. In der Hauptsache wendet es sich allerdings an die gesamte bildungswillige Schicht der Nation, für die die Beschäftigung mit der klassischen Zeit des deutschen Geistes immer mehr ein lebendiges Bedürfnis geworden ist. Es setzt zwar eine anständige Kennt-

nis der klassisch-romantischen Literaturgeschichte voraus, nicht aber zugleich, daß jeder das einmal Gelesene auch gegenwärtig immer im Kopfe habe. Und die Dinge, von denen es spricht, bespricht es so, daß auch derjenige den Erörterungen folgen kann, der auf diesem Gebiete kein Fachmann ist.

Sein Ziel ist im Gegensatze zu so vielen Literaturgeschichten nicht eine Extensivierung, sondern eine Intensivierung unseres historischen Wissens. Gemäß dem Faustworte strebt es nicht nach dem äußeren Erwerben n e u e n, sondern nach dem inneren Erwerben a l t e n Besitzes, indem es ein tieferes Verständnis für die als solche wohlbekannten Schätze der deutschen Dichtung zu erwecken sucht. Und es geht auch hier von der Überzeugung aus, daß es nicht darauf ankommt, möglichst viel, sondern eher nicht zu viel, aber das Wenige z u s a m m e n z u s e h n und aus einander, d. h. aus einem gemeinsamen geistesgeschichtlichen Zusammenhange heraus zu verstehen. Denn die isolierte Betrachtungsweise, das bloß katalogartige oder impressionistische „Besprechen" der einzelnen Erscheinungen, ist der eigentliche Grund für den vielfach beklagten Zustand unserer Literaturgeschichtschreibung.

Ich habe endlich die große Freude, für die tätige und fruchtbare Anteilnahme derer danken zu dürfen, die mich beim Korrekturlesen unterstützt und mich dabei auf mancherlei Unebenheiten des Textes aufmerksam gemacht haben, die so noch konnten verbessert werden. Der Dank für solchen Freundschaftsdienst gebührt vor allem meinem ehemaligen Kollegen an der Frankfurter Universität, Herrn Professor Julius P e t e r s e n, Berlin, mit dem ich schon vor Jahr und Tag zur eigenen Klärung die methodischen Grundlagen eines solchen Werkes eingehend erörtert habe, aber nicht weniger dem mir befreundeten Oberlehrer, Herrn Studienrat Dr. Max P r e i t z, Frankfurt a. M., der sich mit wärmster Liebe und außerordentlicher Sorgfalt der Korrekturen angenommen und um die letzte Feilung des Textes sich große Verdienste erworben hat.

Die andern beiden Teile des Werkes sollen — nach Maßgabe der äußeren Umstände — so bald als möglich folgen. Sie sind als die organischen Glieder eines Werkes zu betrachten, das als Ganzes konzipiert und aus der Perspektive eines Ganzen heraus gegliedert worden ist.

F r a n k f u r t a. M., im Februar 1923. H. A. K.

INHALT

Einleitung

I. Goethezeit und Ideengeschichte 1

„Zeitalter Goethes" — „Ideengeschichte" — ideengeschichtlicher Charakter der Goethezeit und ihrer Dichtung — dichterischer Charakter ihrer Weltanschauung.

Erkenntnis des Einzelnen aus dem ideengeschichtlichen Zusammenhange — ergibt zwar nur ein Profil der Geschichte, aber ein Profil des Wesentlichen.

Ideen als „Lebens-not-wendigkeiten" und Erhebungen über die Erfahrungswirklichkeit — ewige Spannung zwischen Idee und Leben — Spannung zwischen den Ideensystemen verschiedener Lebenserfahrung — Einheitsstreben der Ideensysteme und ewige Bewegung der Ideengeschichte.

Schematisches Bild der Ideengeschichte: ihr innerer Zusammenhang, Abbau und Aufbau, Einheitlichkeit historischer Phasen, Entwicklung unter dem Antrieb der stets sich erneuenden Problematik des Lebens.

Methodologische Schlußfolgerungen.

II. Ideengeschichtliche Grundlagen der Goethezeit 9

1. Die Idee der Aufklärung 9

Ursprung der Goethezeit im Widerspruch gegen die Aufklärung — Grundidee der Aufklärung: Widerspruch des Naturalismus gegen den christlichen Supranaturalismus — natürliche Erkenntnis und übernatürliche Offenbarung (Wissen und Glauben).

Allgemeinster Ideenkreis des christlichen Offenbarungsglaubens: Gott der Herr, des Menschen Gottesknechtschaft und ewige Seligkeit — seine psychologische Bedeutung.

Ideeller, aber historisch zunächst gemäßigter Widerspruch der Aufklärung gegen diese Ideen: Atheismus, menschliche Autonomie und irdische Glückseligkeit als die entscheidenden Gegenideen der Aufklärung.

Spezieller Ideenkreis des christlichen Offenbarungsglaubens: Christologie, d. h. Erbsünde und Erlösung durch Christi Kreuzestod — seine Bedeutung für die Umwandlung der Gesetzesreligion in die Religion der Liebe.

Intellektueller und moralischer Widerspruch der Aufklärung gegen diese Ideen und insbesondere gegen die christliche Auslegung der Sünde — Steigerung der Aufklärungsideen zu Weltleidenschaft und Weltgläubigkeit: Humanitätsideal.

Theologische und humanistische Weltanschauung — gemeinsamer Individualismus und Dualismus.

Letzter christlicher Ideenkreis: die Lehre von der Kirche — Reformation — écrasez l'infâme.

2. Die Fragwürdigkeit der Aufklärung 22

Die Idee einer weltlichen Kultur, bedingt durch den Gegensatz gegen die Idee einer geistlichen Kultur, als Ausdruck neuer „Welterfahrungen".

Entwicklung und Weiterentwicklung dieser Idee in der Epoche der Aufklärung und darüber hinaus.

Fragwürdigkeit der Aufklärung, begründet in ihrem einseitigen Rationalismus und Realismus — irrationalistische Bedürfnisse der Menschheit — Notwendigkeit neuer irrationalistischer Ideenbildung.

Philosophische Problematik der Aufklärung: Kausalität und Naturgesetz als Beispiel.

Weitere Beispiele für die Unzulänglichkeit des Rationalismus: die Dichtung der Aufklärungsepoche.

Der problematische Wert des Lebens.

Verschiedenes Verhältnis der Menschen zur Aufklärung und daraus hervorgehende Menschentypen: Aufklärer, Skeptiker und faustischer Mensch (Wagner, Mephisto, Faust).

3. Der deutsche Idealismus 32

Irrationalistischer Idealismus als Geist der Goethezeit — Aufgabe seiner Zerlegung in Ideen — ihr Abstraktionscharakter und dessen erkenntnistheoretische Bedeutung — der ideengeschichtliche Zusammenhang als objektive Erkenntnisgrundlage.

Erkenntnistheoretische Grundlage des irrationalen Idealismus: das Organ des irrationalen Idealismus die menschliche Totalität, zusammengefaßt als Intuition — ihr Gegenstand das Wesen der Dinge — symbolische Weltauffassung (negativ Kritizismus).

Die Grundideen des deutschen Idealismus:
Erster Kreis: Der Identitätsgedanke als Einheit von Gott und Welt (Pantheismus), Einheit von Ich und Gott (Mystik) und Dreieinigkeit von Ich, Welt und Gott (Mystischer Pantheismus).

Seine Konsequenzen für die Naturauffassung und besonders für die Deutung der menschlichen Autonomie, die keine Autonomie der Person, sondern ihrer Idee, der Persönlichkeit.

Zweiter Kreis: Die idealistische Problematik des Lebens: mittlere Stellung zwischen Christentum und Aufklärung — die Wirklichkeit als unendliche Bewegung bzw. unendliche Sehnsucht — der Weg zu Gott durch die Welt.

Die idealistische Entwicklungsidee — die idealistische Erlösung von der subjektiven Problematik der Ruhelosigkeit, Ruhe im Bewußtsein der Idee — die Gnade der Kunst — Goethe als das Symbol des deutschen Idealismus.

4. Entwicklungsphasen des deutschen Idealismus 45

Zusammenfassung — Bedeutung der Grundideen im Zusammenhange der Goethezeit — ihre Entwicklung als dialektischer Prozeß zwischen Idealismus und Realismus — Faust als Symbol des Kampfes zwischen Idealismus und Aufklärung.

Erste Phase: Skepsis und Gefühlswiderspruch gegen die Aufklärung — Dichtung führend — erstes Hervortreten der idealistischen Grundideen — erstes Auftreten der Problematik.

Zweite Phase: Veränderte seelische Haltung — Philosophie führend — die großen ideengeschichtlichen Leistungen — verhaltene Spannung.

Dritte Phase: Synthese — Ausbildung des deutschen Kunstidealismus — Idee der ästhetischen Erziehung.

Humanistische und romantische Epoche des deutschen Idealismus.

Die romantische Wendung zur Metaphysik — die philosophischen Leistungen — Ausbreitung des Geistes in der romantischen Epoche.

Die Wendung vom Individualismus zum Überindividualismus — reaktionärer Idealismus — Mephisto und Schopenhauer.

ERSTER TEIL

STURM UND DRANG

Erstes Kapitel

Irrationalistische Kulturphilosophie

Vorbemerkung 63

1. Kulturkritik und Humanitätsideal 63

Die Erschütterung der Kulturbewertung als Durchbruch der neuen Zeit — die Bedeutung der Kulturidee für die Aufklärung — Entstehung des Kulturpessimismus — seine philosophische Begründung durch Rousseau.

Die Fragwürdigkeit der Vernunft für das Leben — die Fragwürdigkeit der Gesellschaft für das Individuum.

Die Lebensauffassung des Irrationalismus und Subjektivismus — neues Kulturideal.

Der Rousseauismus als Quelle der Sturm-und-Drang-Bewegung:

Seine Bedeutung für Kant.

Seine Bedeutung für Herder: das Reisetagebuch — Herders Zwiespalt zwischen Leben und Geist — Herders Geistesart als Synthese von Leben und Geist — der wahre Mensch als Zentrum aller seiner Werke.

Das Ideal der Erlebnisdichtung und Goethes Erweckung durch Herder.

2. Geschichtsphilosophie 83

Rousseaus geschichtsphilosophischer Pessimismus.

Kritik desselben seitens der Aufklärung: Wieland.

Versuch zu seiner Überwindung durch Herder — Herders Ringen mit dem geschichtsphilosophischen Pessimismus: literarhistorischer Pessimismus, das Reisetagebuch.

„Auch eine Philosophie zur Geschichte der Bildung der Menschheit": der relativistische Grundgedanke und seine unsichere Durchführung — Auffassung der antiken Kulturgeschichte und geschichtsphilosophische Folgerungen — Auffassung der modernen Kulturgeschichte — die geschichtsphilosophische Zukunftsaufgabe.

Zweites Kapitel

Weltanschauung des Irrationalismus

1. Die Grundidee 95

Der ideelle Grund des neuen Naturideals ist eine neue Naturauffassung, d. h. eine neue Weltanschauung.

Das neue Weltgefühl besteht in einer Wieder-vergöttlichung der Natur nach ihrer naturwissenschaftlichen Entgötterung durch die Aufklärung — die Welt als Tat, als lebendige Natur und als lebendiger Gott — metaphysische Form des Subjektivismus und Symbolismus.

Funktionsverhältnis von Weltgefühl und Ichgefühl.

2. Der historische Durchbruch 101

Das neue Weltgefühl entspringt 1. aus philosophischem, 2. aus religiösem Boden.

1. Philosophische Vorgeschichte: Leibniz, Shaftesbury, Spinoza.
2. Religiöse Vorgeschichte: Hamanns Neuerlebnis des lebendigen Gottes.

Hamann: Bibel und Welt als „Sprache" Gottes — realistische Anwendung des christlichen Symbolismus, und irrationalistisches Gottgefühl als Funktion eines irrationalistischen Ichgefühls.

Hamanns Schranke: die theistische Form seines inneren Pantheismus und das Festhalten an der dogmatischen Geltung der Bibel.

3. Entfaltung 111

Herder: Befreiung des neuen Weltgefühls aus dem christlichen Dogmatismus und Entwicklung zum Pantheismus — relativistische Auffassung der Bibel und pantheistische Auffassung der menschlichen Geistesgeschichte — die Sprachphilosophie Hamanns und Herders.

Entwicklung der Naturphilosophie: Goethe — der Naturaufsatz — Vorblick auf Herders „Ideen".

Drittes Kapitel

Irrationalistische Kunstauffassung

1. Die theoretischen Grundlagen 119

Rationalistische und irrationalistische Kunstwertung — rationalistische und irrationalistische Kunstphilosophie: effektive und symbolische bzw. genialische Kunstauffassung.

Die Auffassung des Künstlers als Genie: Aufklärung — Young, Lessing, Hamann — Sturm-und-Drang — Lavater und Goethe: die subjektivistische Genie-Idee.

Die Auffassung des Kunstwerks: Kritik und Einfühlung.

Das Wertsystem der symbolischen Kunstauffassung: charakteristische Kunst — das Kunstwerk als nationaler und zeitlicher Ausdruck.

Natur und Kunst.

2. Umwertung der Kunstwerte 132

Die hauptsächlichen Dokumente und Gegenstände der neuen Kunstkritik.

Naturdichtung: die Volkslieder im Urteil der Aufklärung — ihre psychologische Deutung und ästhetische Umwertung durch Herder.

Allgemeiner Gegensatz zwischen früher Natur- und später Kulturdichtung: Ossian — Blairs Abhandlung — Zuspitzung durch Hamann und Herder.

Übertragung des Kulturpessimismus auf die Kunstauffassung: Herders Odenabhandlung und Sprachalterroman.

Auflösung des Kulturpessimismus als Problem der Kunstphilosophie durch die Genie-Idee.

Geniedichtung als Naturdichtung: Shakespeare.

Kurzer Überblick über die andern Umwertungen.

3. Wandel der Kunstprinzipien 144

Nachahmung und Originalität, ideale (klassische) und charakteristische Kunst.

Herders Fragmente: der Kampf gegen die Nachahmung klassischer Muster — Unmöglichkeit und Wertlosigkeit solcher Nachahmung — Zerstörung der zeugenden Eigenart (Latinisierung der deutschen Sprache) — Erneuerung von Sprache und Dichtung aus ihrem geschichtlichen Nationalstamme.

Von deutscher Art und Kunst: äußere und innere Form — Herders Shakespeare-Aufsatz: die Naturbedingtheit der Kunst — das organische Form gesetz Shakespeares.

Goethes Aufsatz von deutscher Baukunst: Naturbedingtheit der Gotik — das Münster als Organismus.

Charakteristische- und Schönheitskunst.

Viertes Kapitel

Irrationale Dichtung

1. Theoretische Grundlegung 157

Antagonismus von rationaler und irrationaler Tendenz in aller Kunst — das Beispiel der Sprache.

Der Rationalismus der Sprache — der Irrationalismus der Sprache — wechselseitige Durchdringung rationaler und irrationaler Tendenzen.

Der Kampf rationaler und irrationaler Tendenzen im Dichter: entgegengesetzte Dichtertypen — Erlebnisdichtung und literarische Dichtung — naturalistische und artistische Dichtung.

Der objektive Charakter rationaler und irrationaler Dichtung: Gehalt klar und unklar, sinnvoll und lebensvoll (rationale und ästhetische Idee) — Form regelmäßig und unregelmäßig, vorbestimmt und sich entwickelnd — Metrik, Komposition (Symmetrie, Geschlossenheit).

Wölfflins Kategorien und der Gegensatz zwischen rationaler und irrationaler Dichtung in der Literaturgeschichte: die stilgeschichtliche Bedeutung der Goethezeit.

2. Historische Ausführung 174

Historischer Gegensatz von rationaler und irrationaler Dichtung: 1. in der Lyrik — Renaissancelyrik und Sturm-und-Drang-Lyrik — die drei Hauptformen der Lyrik: Lied, Ode, Ballade.

a) Metrik: Entwicklung von äußerer zu innerer Musik — klanglicher Charakter des Goetheschen Liedes, der Klopstockschen Ode und Goetheschen Hymne, der Ballade.

b) Sprache: die Emanzipation von der Logik — sprachlicher Charakter des neuen Liedes: der einfältige, der differenzierte Ausdruck — sprachlicher Charakter der Hymne.

c) Komposition und Improvisation: im Lied (chanson und Lied), in der Hymne (Klopstock und Goethe) — das Gedicht als Läuterungsprozeß.

Gegensatz von rationaler und irrationaler Dichtung: 2. im Drama:

a) Innere Struktur — kalte und warme, bestimmte und unbestimmte Leidenschaften — Darstellung von Charakterzügen und Charakteren — Handlungs- und Lebenszusammenhang — das Problem der künstlerischen Einheit.

b) Dramatische Sprache.

Fünftes Kapitel

Die dichterischen Symbole des Irrationalismus

1. Die Freiheitsidee 198

Die Grundideen der Aufklärung und der Sturm-und-Drang-Bewegung — ihr Verhältnis zueinander:

Freiheit als Vernunftherrschaft — Freiheit als Herrschaft des Lebens.

Die dreifache Problematik in der Sturm-und-Drang-Dichtung.

2. Der Kampf um die politische Freiheit 205

Das politische Freiheitsideal: der Verfassungsstaat im Gegensatz zum Despotismus.

Freiheitsbegeisterung der Klopstockianer: der Tyrann.

Bürgerliche Freiheitsdramen: Emilia Galotti — Kabale und Liebe.

Historische Freiheitsdramen: Stoffe aus der Geschichte Roms, der Schweiz, der italienischen Renaissance — Fiesco.

Der Freiheitskrieg der Niederlande: Don Carlos, Egmont.

3. Der Freiheitskampf gegen die Gesellschaft 224

Der Freiheitskampf des Individuums gegen die Gesellschaft und ihr Gesetz.

Götz von Berlichingen.

Die Räuber.

Andere Gestaltungen des Konflikts: Klingers Zwillinge, Leisewitz' Julius von Tarent, Törrings Agnes Bernauerin, Don Carlos.

Fiesco.

4. Das Freiheitsproblem in der Liebe 240

Der Freiheitskampf der Geschlechtsliebe: 1. gegen ihre widernatürliche Unterdrückung durch die Klostermoral — 2. gegen ihre Beschränkung durch den Standesunterschied — Kabale und Liebe.

Das Ausnahmerecht des großen Liebesschicksals:

Klärchen — ihr gutes Gewissen beim Bruch der Sitte — „natürliche" Sittlichkeit.

Gretchen — ihre geistige Gebundenheit an die bürgerliche Sitte, die eine schicksalhafte Liebe sie übertreten heißt — die Kunst Goethes in der Darstellung ihrer geschlechtlichen Unschuld — ihr Schicksal zeigt die Problematik der gesellschaftlichen Geschlechtsmoral.

Die Kindesmörderin: H. L. Wagner, Bürger, Schiller, Müller.

Untragische Auffassung des gefallenen Mädchens: Lenz.

Die Freigeisterei der Leidenschaft: Klingers Simsone Grisaldo und Heinses Ardinghello.

Die Problematik der Ehe als sittliche Problematik der Treue: die Treulosen in Goethes Jugenddichtung, Weislingen, Clavigo, Fernando, Faust.

Simsone Grisaldo und Almerine.

5. Der Kampf um die metaphysische Freiheit 273

Der Kampf gegen die christliche Kirche: die Satire auf die Pfaffen und der Widerspruch gegen die Theologie — Fausts Verhältnis zum Christentum, Goethe als Beginn des modernen Heidentums — Der ewige Jude.

Die natürliche Religion und der Glaube an die sittliche Weltordnung: Karl Moor als Rächer der sittlichen Weltordnung an der Gesellschaft — Franz Moor als gerichteter Leugner der sittlichen Weltordnung.

Der Pantheismus und der Kampf um die metaphysische Freiheit:

Prometheus: seine Bedeutung — Motiv seines Gottestrotzes — das Gefühl seiner Göttlichkeit und dessen doppelter Ausdruck — Prometheus und Ganymed als Doppelausdruck eines neuen Gottgefühls.

Faust: seine Bedeutung für die metaphysische Begründung des subjektivistischen Freiheitsgefühls und die Auseinandersetzung zwischen altem und neuem Glauben — Faust als Gottsucher, der im Erdgeist zuerst den neuen Gott der Goethezeit beschwört und im Teufelspakt mit dem Gotte der sittlichen Weltordnung bricht — die neue Bedeutung des „Bösen" und der neue Glaube an den guten Menschen in seinem dunklen Drange.

Anteil des Urfaust an der dichterischen Darstellung des neuen Glaubens — gegenüber Lessing und Müller ideengeschichtlich entscheidende Wendung, daß Goethes Faust an Stelle des Teufels den Erdgeist beschwört — die Bedeutung der Erdgeistbeschwörung — der Urfaust wird zwar metaphysisch, aber mutmaßlich noch nicht menschlich gerettet: er verfällt dem Fluche seiner gerade durch ihren Idealismus problematischen Natur.

6. Die Problematik des Lebens 297

Die Lebensproblematik des gottgetriebenen Menschen (des Idealisten) — Wechsel zwischen Gotterfülltheit und Gottverlassenheit als subjektiver Reflex des Widerstreits zwischen der Unendlichkeit Gottes und der Endlichkeit der Welt — unbefriedigter Erkenntnisdrang, unbefriedigter Lebensdrang.

Der Tod als die Versuchung des faustischen Menschen: Befreiung des göttlichen Menschen aus den Endlichkeiten der Welt — Prometheus — Faust — der Lebenstrotz des Prometheus — Faust und Werther: der Selbstmord.

Werther: die „unglückliche Liebe" des seelenhaften Menschen zur Welt — die Verklärung der Welt durch die Seele (die Natur, die Menschheits-idylle, Lotte) — die Desillusionierung der Welt durch die Gefühlsenttäuschung (Werther-Lotte und Faust-Gretchen, der Umschlag der Naturempfindung) — Gefühl der inneren Gottverlassenheit — Enttäuschung als Künstler.

Der Weltschmerz: innere und äußere Loslösung von der bürgerlichen Gesellschaft und damit vom Leben — die Befreiung der Seele durch den Selbstmord: Rückkehr zu Gott.

Faust: der Versuch zur Überwindung des Weltschmerzes — die Bedeutung der Wette.

EINLEITUNG

I. GOETHEZEIT UND IDEENGESCHICHTE

Die beiden Menschenalter diesseits und jenseits der bedeutsamen Zeitenwende, die vom 18. zum 19. Jahrhundert hinüberleitet, umschließen mit der klassisch-romantischen Dichtung die größte Epoche des deutschen Schrifttums, die man am treffendsten vielleicht als „Goethezeit" bezeichnet. Denn wie das Wirken unseres größten Dichters gerade mit diesen 60 Jahren deutscher Geistesgeschichte (1770 bis 1830) äußerlich zusammenfällt, so steht seine Gestalt auch innerlich beherrschend in ihrem Mittelpunkte. Mag man immerhin darüber streiten, ob von ihm die stärksten unmittelbaren Wirkungen ausgegangen sind, so hat doch das Jahrhundert nach seinem Tode deutlich und immer deutlicher gemacht, daß von allen Geistesgewaltigen, die diese reichste Zeit der deutschen Geistesgeschichte hervorgebracht hat, keine Gestalt für sie repräsentativer gewesen ist als er und sein größtes dichterisches Ebenbild, der „Faust": das doppelte Symbol jener Zeit des deutschen Idealismus, die den Gegenstand dieses Buches bilden soll.

Dieses Buch ist freilich keine Literaturgeschichte im eigentlichen Sinne. Wie sein Titel andeutet, zählt es nicht am Faden loser Zeitenfolge unter mehr oder minder ausführlicher Beschreibung und Charakterisierung die wichtigsten Denkmäler einer Dichtungsepoche auf, um dem damit Unbekannten eine erste Vorstellung von den äußeren Tatsachen der Geschichte zu vermitteln, sondern es versucht die gewissermaßen als bekannt vorausgesetzten Tatsachen an dem Faden einer Idee zu ordnen, aus einer so geordneten Darstellung ihrer wesentlichen Erscheinungen den Geist der Goethezeit und aus diesem wiederum die großen Denkmäler unseres deutschen Schrifttums zu verstehen und verständlich zu machen, die zwar der innerste Besitz eines jeden gebildeten Deutschen sein sollten, aber es in einem, für die Güte unseres literaturgeschichtlichen Unterrichts beschämend geringen Maße wirklich sind.

Dieses Buch ist also mit Bewußtsein Ideengeschichte, nicht in dem üblichen Sinne Literaturgeschichte (deren Eigenrecht damit in keiner Weise angetastet werden soll). Aber es ist Ideengeschichte mit einem besonderen Rechte, weil auf der Auffassung beruhend, daß nur durch eine ideengeschichtliche Betrachtung unsere klassisch-romantische Dichtung wesenhaft zu erleuchten ist. Denn für das Wesen dieser deut-

schen Dichtung, die man ja auch die Dichtung des deutschen Idealismus zu nennen pflegt, ist nichts so sehr bezeichnend wie die Tatsache, daß sie in einem Maße wie vielleicht keine andere Dichtung der Weltliteratur Ideendichtung ist. Und es fällt auf das innerste Wesen dieser Epoche sogleich die richtige Beleuchtung, daß als ihre repräsentative Gestalt eben der Dichter des „Faust", der größten deutschen Ideendichtung, erscheint. Aber es bedarf nicht der Beispiele, nach denen man nicht zu suchen brauchte, um den Beweis für die Ideenhaftigkeit der klassisch-romantischen Dichtung zu erbringen. Erblüht diese Dichtung doch derselben Epoche, in der von Kant bis zu Schopenhauer die glänzende Reihe der deutschen Philosophen aufgetreten ist. Und wenn man selbst nicht einmal wüßte, wie außerordentlich die deutsche Dichtung der Goethezeit von den Ideen ihrer Philosophen bewegt und beeinflußt worden ist, so müßte es ein Wunder sein, wenn die Dichtung einer so philosophischen Zeit nicht auch philosophisch von Natur sein sollte. Tatsächlich bilden denn auch Dichtung und Philosophie der Goethezeit eine untrennbare geistige Einheit; und wer die Dichtung jener Zeit darstellen will, muß in einem viel größeren Maße auf die gleichzeitige Philosophie Bezug nehmen, als dies in vielen Literaturgeschichten geschieht.

Denn gerade darin liegt die unvergleichliche Bedeutung unserer klassisch-romantischen Dichtung, daß sie nicht bloß das schöne Denkmal gestaltungskräftiger Phantasie, sondern der prachtvoll ausgeformte Ausdruck eines tiefen Geistes, ja das ewig leuchtende Symbol einer tief bedeutsamen Weltauffassung ist, deren Wesen und geschichtliche Bedeutung sich eben nur der ideengeschichtlichen Betrachtung erschließt. Denn um es vorweg zu sagen: diese, der klassisch-romantischen Dichtung zugrundeliegende Weltauffassung ist nicht mehr und nicht weniger als eine neue Form der Religion. Und ihre geistesgeschichtliche Bedeutung wird dadurch um nichts herabgemindert, daß die christliche, eine entwicklungsgeschichtlich sehr viel frühere Form der Religion, nicht aufgehört hat im historischen Sinne zu existieren. Denn man macht es sich nicht immer völlig klar, daß jede Gegenwart nicht eine Zeit, sondern eine Übereinanderschichtung verschiedener Zeiten ist. Und es besagt nichts gegen die welthistorische Bedeutung der Goethezeit, daß auch im 20. Jahrhundert die große Mehrzahl der europäischen Menschheit noch im Mittelalter lebt, ja nach den schlimmen Erfahrungen des letzten Jahrzehnts zum Mittelalter zurückzukehren geradezu eine besondere Neigung zeigt.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß solch eine Dichtung nur ideengeschichtlich, nicht zunächst als ein Ausdruck der Kunst, sondern als das dichterische Symbol ihrer Welt- und Lebensauffassung wahrhaft zu

verstehen ist. Aber ein besonderer Umstand erst erklärt die sonst rätselhafte Tatsache, daß aus der Idee dieser neuen Weltanschauung eine Dichtung hervorgehen konnte, die gerade auch als Dichtung auf der höchsten Stufe künstlerischen Wertes steht: in dieser Weltanschauung nämlich erscheint die Kunst als die höchste Form des Lebens, ja diese Weltanschauung selbst ist eine Geburt aus dem Geiste der Kunst! Wenn daher ihr Weltanschauungscharakter den Tiefsinn der klassisch-romantischen Dichtung begründet, so ist der ästhetische Charakter dieser Weltanschauung der tiefere Grund dafür, daß sie ihre höchste Ausprägung gerade in der Form der Dichtung gefunden hat, ja daß diese Weltanschauung vielfach selber eine Art von Dichtung ist. Erst dadurch wird die Auffassung ganz berechtigt, daß das Wesen der Dichtung der Goethezeit vor allem ideengeschichtlich verstanden werden muß.

Dazu genügt es freilich nicht, die klassisch-romantische Dichtung mehr oder weniger willkürlich aus einzelnen Ideen abzuleiten, denen sie nach unserem Gefühl vorzüglich Ausdruck gibt. Denn damit beginnt bereits die Schwierigkeit der Ideengeschichte, daß jede historische Wirklichkeit, wie jede Wirklichkeit, ideell nicht eindeutig ist und nur aus sich heraus eine richtige Erkenntnis nicht ohne weiteres gewährleistet. Aber überhaupt nicht darum handelt es sich, einzelne Dichtungen auf ihren individuellen Ideengehalt zu prüfen und sie im besten Falle zu den Ideen der gleichzeitigen Philosophie in Beziehung zu setzen, sondern darum, diesen Ideengehalt aus einem größeren Zusammenhang heraus zu verstehen und das Einzelne damit als mehr oder minder wichtiges Organ in einem lebendig sich entwickelnden Ideenorganismus zu würdigen. Denn in der Tat sind die Ideen dieser wie jeder Zeit nichts einzelnes, sondern bilden miteinander nicht nur eine große in sich blutsverwandte Familie, sondern auch eine Folge von Generationen, in der sie sich nach den Gesetzen ihres inneren Wachstums Stufe für Stufe und Form um Form entwickeln und entfalten. Sie lassen sich also nicht nur als einen systematischen, sondern auch als einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang von tiefer logisch-psychologischer Notwendigkeit verstehen, durch den das Einzelne erst in einem tieferen Sinne verständlich wird. Und erst aus diesem Zusammenhange heraus haben wir die Möglichkeit, objektive Urteile über die ideelle Bedeutung von Einzelheiten zu fällen, die von sich aus immer vieldeutig und darum subjektiver Willkür ausgesetzt bleiben. Nur aus der Gesamtheit seines Geschlechtes heraus vermag das Einzelne richtig gedeutet zu werden; und wenn es schon nach einem Worte Schillers der schwerste Weg ist, „die ganze Natur zusammenzunehmen, um über das Einzelne Licht zu verbreiten", so gewinnt dieser

Weg für uns eine besondere Legitimation doch dadurch, daß es, wie Schiller zuerst gesehen hat, der eigentliche Erkenntnisweg Goethes ist!

Dieser Weg führt allerdings durchaus nicht zu der Anschauung historischer Mannigfaltigkeit. Zweifellos lassen sich durchaus nicht alle Züge in dem Bild der Goethezeit aus ihrer Ideengeschichte heraus verstehen; und um die ganze Fülle der historischen Gesichte zu erklären, müßte man schon zahllose Motive zusammennehmen, die weder mittelbar noch unmittelbar mit einer solchen Ideengeschichte zusammenhängen. Aber ebenso zweifellos lassen sich in jeder individuellen Leistung diejenigen Züge und aus der Gesamtheit der Leistungen diejenigen Einzelleistungen herauslösen, die als der Ausdruck einer Ideengeschichte gedeutet werden dürfen und daher, zusammengestellt, die Glieder einer ideellen Einheit bilden, die sich in ihnen allmählich entfaltet hat. Nur die Geschichte dieses ideellen Wachstums einer über die Individuen und individuellen Leistungen hin verteilten Idee kann Gegenstand der Ideengeschichte sein. Was sie gibt, das ist deshalb zwar nur ein Profil der Geschichte, nicht die ganze Breite ihres Anblicks, aber allerdings in der vorausgesetzten Meinung, daß gerade damit das Wesentliche der Geschichte herausgestellt und von dem Unwesentlichen geschieden wird. Und den indirekten Beweis für die Richtigkeit dieser Voraussetzung führt die Ideengeschichte dadurch, daß ihre Darstellung notwendig gerade durch diejenigen Erscheinungen hindurchführt, die immerdar als die wesentlichen aufgefaßt worden sind. Dazu aber macht sie nun den Anspruch, erst durch die in sich zusammenhängende Ideengeschichte die Geschichte selbst zusammenhängend und wahrhaft zur Geschichte zu machen. Denn die historische Wirklichkeit wird zur Geschichte in einem höheren Sinne erst dann, wenn ihre unzusammenhängende Vielheit in einer zusammenhängenden Einheit aufgegangen ist.

Freilich wird dieses erkenntnistheoretische Postulat der Geschichtsschreibung erst durch den Nachweis berechtigt, daß ihm das Wesen der Geschichte auch entspricht. Dieser Nachweis aber ist zu führen. Denn daß keine historische Epoche in ihrer ganzen Breite eine ideelle Einheit ist, schließt nicht aus, daß in derselben ideelle Einheiten existieren, wie unsere Erkenntnis sie erfordert. Es liegt im Wesen des Ideenlebens tief begründet, daß es in großen Zusammenhängen verläuft, weil jede Idee danach strebt, sich einem größeren Zusammenhange einzuordnen oder sich zu einem größeren Zusammenhange auszuwachsen. Von dem Wesen dieses Ideenlebens muß man deshalb klare Vorstellungen haben, wenn man das Wesen und den Verlauf der Ideengeschichte, vor allem aber wenn man verstehen will, daß die Geschichte der Ideen mittelbar auch die Geschichte des Lebens ist. —

Die Ideen nämlich sind durchaus keine lebensfremden Gebilde, wenn sie auch freilich nicht das Leben selber sind; und sie entsteigen gerade seinen inneren Nöten als die geistigen „Not-wendigkeiten", mit denen die Nöte des Lebens wundersam gewendet werden. Die inneren Nöte des Lebens aber sind der Ausdruck jener niemals endenden Problematik, in die das Leben von Natur verschlungen ist. Und die Ideen sind der Wundergriff des Geistes, sich die problematischen Erscheinungen der Welt und Vorgänge des Lebens sinnvoll und erträglich zu machen und das Leben vom Albdrucke seiner Rätselhaftigkeit zu befreien. Es sind die Siege des Geistes über die jeweiligen Fragwürdigkeiten des Lebens.

Dennoch sind Ideen nicht bloße Ausdrücke der Lebensproblematik, sondern, worin eben ihre siegreiche Kraft besteht, zugleich Erhebungen über das Leben und die Ausdrücke jener faustischen Kraft des Geistes, die bloße Lebenswirklichkeit zu überfliegen und dem äußerlich Mannigfaltigen die innere Einheit, dem Seienden ein Seinsollendes gegenüberzustellen.

So tief deshalb auch Leben und Ideen miteinander verwurzelt und voneinander abhängig sind, so waltet zwischen ihnen doch eine ewige Spannung, ja ein ewiger Kampf. Denn wenn es die Funktion der Idee ist, aus der Wirklichkeit der Lebensnöte aufsteigend, sie im Geiste zu überfliegen, so hat die Wirklichkeit des Lebens gleichsam die Funktion der Schwerkraft, die Idee beständig wieder zur Erde herabzuziehen, ja zu vernichten. Nur unter der Kontrolle der Realität erfüllt ja die Idee ihre Funktion, die wirklichen Rätsel und Nöte des Lebens zu lösen. Und da sie folglich von der zunehmenden Wirklichkeits- und Lebenserfahrung abhängig ist, so ist es das Schicksal der Idee, immer wieder aufs neue von der Realität des Lebens in Frage gestellt und damit gezwungen zu werden, sich durch Anpassung an die zunehmende Erfahrung am Leben zu erhalten. Das besagt: Ideen sind ihrem Wesen nach keine Endgültigkeiten, sondern Versuche. Es sind die immer wieder in Frage gestellten Versuche des Geistes, der Welt und dem Leben im ganzen und im einzelnen den „richtigen Sinn" abzugewinnen.

Aber wie zur Wirklichkeit und zum Leben, so haben die Ideen ein Verhältnis auch zueinander, Zusammenhang und Kampf! Denn wie sie einerseits danach streben, in großen Systemen sich gegen die Angriffe des Lebens zu verfestigen, so entfalten sie eine unheimlich zerstörende Kraft, wenn sie in fremde Ideenzusammenhänge geraten. Sie bilden eine im Wachstum unbeschränkte Einheit, solange sie einander nicht widersprechen, aber sie stellen die Existenz dieser Einheit in Frage, wenn sie ihr und nicht auch selber der Erfahrung widersprechen. Scheinen

deshalb die großen zeitenbeherrschenden Ideensysteme manchmal starr zu sein, so gehört nur ein scharfer Blick dazu, um zu erkennen, wie nichtsdestoweniger unaufhörliche Bewegung herrscht. Denn an den Toren der großen Weltanschauungen klopfen in jeder Minute die Ideen, die aus den jeweiligen Lebensnotwendigkeiten, Lebenserfahrungen, Lebenssituationen geboren sind und nunmehr entweder aufgenommen zu werden verlangen oder aber als Feinde einzudringen versuchen, um lebensunbrauchbar gewordene Ideensysteme zu zerstören und auf den Trümmern neue Ideenreiche zu errichten. Denn jede Idee trägt gleichsam ein ganzes Ideensystem in sich, entweder ein schon vorhandenes oder ein noch ungeborenes. Und nicht Ideen, sondern Ideensysteme sind die großen Mächte, zwischen denen die Kämpfe der Ideengeschichte gehen. Ja noch mehr, diese Ideensysteme haben einen so ausgesprochen monarchischen Charakter, indem ihnen die tiefe Notwendigkeit innewohnt, in einer einzigen, das Ganze tragenden und repräsentierenden Ideenspitze oder auch einer „Grundidee" zusammenzulaufen, daß man diesen Kampf der Ideen wie das Schachspiel als einen Kampf um den König bezeichnen kann ... einen Kampf um die Grundidee, die selbst zwar erst am Ende umstritten zu werden scheint und doch von Anfang an und in jedem Augenblicke der ideale Gegenstand des Kampfes ist.

Diese Struktur des Ideenlebens aber erklärt die beiden Urphänomene der Ideengeschichte: die relative Einheitlichkeit der Ideenwelten und zugleich ihre ewige Bewegtheit; jene begründet durch ihren systematischen Trieb, diese begründet durch den ewigen Liebeskampf zwischen Leben und Idee, der sich fortsetzt im Reiche der Idee zu einem Kampfe zwischen den, auf verschiedenen Lebenserfahrungen gegründeten Ideenwelten. —

Versuchen wir danach uns ein schematisches Bild von dem natürlichen Verlauf der Ideengeschichte zu machen, so erscheint sie uns als die Lebensgeschichte der großen Ideensysteme, die wir Weltanschauungen zu nennen pflegen; aber als eine tief in sich zusammenhängende Geschichte, deren Phasen sich nicht ohne weiteres isolieren lassen, sondern nur als aufeinanderfolgende Wellen eines ewigen Stromes ganz verständlich sind. Auch die Lebensgeschichte jenes Ideensystems, das sich in der Dichtung und Philosophie der Goethezeit entfaltet, kann daher nur aus dem Zusammenhange der großen europäischen Ideenbewegung heraus begriffen werden. Sie ist zum mindesten nur aus dem Gegensatze gegen diejenige Ideenwelt verständlich, die ihr unmittelbar voraufgegangen und gegen die sie heraufgekommen ist. Denn nicht nur findet ja jedes Ideensystem bereits ein älteres vor, gegen das es sich sein Lebensrecht erkämpfen muß, sondern es entsteht überhaupt erst

dadurch, daß das mit neuen Erfahrungen geladene Leben die bestehende Ideenwelt nicht mehr als befriedigende Lösung seiner eigenen Problematik und neue Ideen als seine „Notwendigkeiten" empfindet, die mit dem alten Ideensystem unvereinbar sind. Die Lebensgeschichte einer neuen Ideenwelt ist deshalb zu gleicher Zeit der Abbau einer alten und der Aufbau einer neuen Welt; und in der Ideengeschichte lassen sich daher negative und positive Geister, Leistungen und Vorgänge unterscheiden ... und auch nicht unterscheiden: denn im Grunde ist jede positive Leistung zugleich eine negative und umgekehrt. Es gibt keinen Kampf gegen eine alte Weltanschauung ohne eine, wenn auch vielleicht nur halb bewußte und noch unentwickelte neue; und es gibt keine neue Weltanschauung ohne einen, wenn auch vielleicht unausgesprochenen Widerspruch gegen die alte.

Die gemeinsame Bedingtheit aber in dem Widerspruche gegen die herrschende Weltanschauung ist der notwendige Erklärungsgrund für die Einheitlichkeit der ideellen Weiterentwicklung. Denn mit der negativen Richtung ist auch die positive in weitgehendem Maße bereits bestimmt, und die Gemeinsamkeit der ideellen Richtung bildet den fruchtbaren Mutterboden für das Wachstum eines in sich zusammenhängenden Ideensystems, mit dem sich das Leben neu umgibt. Diese gemeinschaftliche Richtung einer aus bestimmter historischer Lebenssituation heraus geborenen Ideenbildung: das ist, was man unter dem „Geiste" einer Zeit zu verstehen hat.

Von dem Augenblicke jedoch, wo dieser Geist gewissermaßen zu bestimmten Ideen gerinnt, da verwandelt sich die alte Spannung schon in eine neue. Auch die neue Idee ist schon im Augenblick ihres Entstehens eine alte. Denn das Leben eilt immer weiter, und was es ehemals mit den alten Ideen erfahren hatte, das erfährt es jetzt, wenn auch in anderer Weise, mit den neuen. Auch die neue Idee entsprach ja nur den Notwendigkeiten eines bestimmten und bedingten Erfahrungsstandes und Problemkreises, der sich mit dem forteilenden Leben ständig verändert. Zwar ist mit der Veränderung der Lebenserfahrung die Idee nicht ohne weiteres fühlbar gleich veraltet; aber was das ganz beglückende Ergebnis eines geistigen Zeugungsrausches war, das muß sich nun im Leben erst erproben. Die Geschichte freilich kennt Ideen, die Jahrhunderte, ja wohl gar Jahrtausende bestanden haben oder bestanden zu haben scheinen, also daß sie wohl für ewig gehalten werden. Aber es gibt keine ewigen Formen; und nur diejenigen Ideen haben vor diesem Leben ewigen Bestand, die selbst Lebenskraft genug besitzen, sich mit dem Leben und seinen fortschreitenden Erfahrungen in ihrer Form zu wandeln. Denn das „Stirb und Werde" ist die einzige Unsterb-

lichkeit, von der wir wahrhaft wissen. Und der sicherste Kunstgriff der Idee, sich gegen das ewig wandelnde Leben zu behaupten, ist, sich mit dem Leben zu entwickeln. Der Widerspruch zwischen Idee und Leben wirkt daher im Sinne der Ideensysteme nicht nur abbauend, sondern auch aufbauend, wenn auch die einzelne Ideenform den Tribut ihrer Sterblichkeit zu zahlen sich vergeblich weigert. Die Ideengeschichte beruht also nach ihrer letzten Struktur gerade auf diesem stets erneuten und stets neu überwundenen Widerspruche; und der Fortgang der Ideengeschichte hat den ewig gleichen Rhythmus eines natürlichen Wechsels zwischen entstehenden und wieder problematisch werdenden Ideen, der jedoch in dem umfassenderen Rhythmus eines Werdens und Vergehens der großen Ideensysteme bald einen abbauenden bald einen aufbauenden, bald den Charakter bloßen Zerfalls bald den der Entwicklung haben kann. Der Ausdruck dieses Rhythmus aber ist der unablässige Gestaltwandel der Ideen und der Ideale, der aber in seiner tieferen Bedeutung erst aus dem Liebeskampfe zwischen Lebens- und Ideengeschichte wahrhaft verständlich wird.

Die Ideengeschichte der Goethezeit in dieser Weise zu entwickeln, ist die Aufgabe des vorliegenden Buches, welches damit den Zweck verfolgt, die klassisch-romantische Dichtung in einem tieferen Sinne verständlich zu machen, als es der üblichen literarhistorischen Darstellung gelingen kann. Aber wie im Voraufgehenden begründet ist, erwächst daraus die Nötigung, uns aus dem größeren Zusammenhange der europäischen Ideengeschichte einen Begriff über den entwicklungsgeschichtlichen Ort und diejenigen Grundideen der Goethezeit zu bilden, durch die sie diesen Ort in der Geschichte zum ewigen Ruhme des deutschen Namens behauptet.

II. IDEENGESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN DER GOETHEZEIT

I.

Die Goethezeit entspringt ideengeschichtlich in der Epoche der Aufklärung; aber sie entspringt im Widerspruche zu dem Geiste der Aufklärung und aus dem Ungenügen an ihrer Welt- und Lebensauffassung, zu der sich das Leben der führenden Geister immer entschiedener im Gegensatz fühlte. Die Ideen, mit denen die Aufklärung die Probleme der Welt und des Lebens zu lösen behauptete, hörten auf, eine befriedigende Antwort auf diejenigen Fragenkomplexe zu sein, deren ganze Fragwürdigkeit erst unter der Herrschaft der Aufklärungsideen lebendige Erfahrung geworden war. Diese Ideen hatten sich als eine völlige Verkennung der irrationalen Züge des Lebens erwiesen, und so war es nun das Leben, welches sich gegen seine Verkennung durch unzulängliche Ideen zur Wehr setzte, indem es zu den Ideen der Aufklärung sein „Stirb und Werde" sprach.

Von dem Widerspruch gegen den Geist der Aufklärung erhält also die Ideengeschichte der Goethezeit die entscheidende Richtung, und ein Verständnis für das Wesen der Aufklärung gehört deshalb zu den notwendigen Voraussetzungen für dasjenige der Goethezeit. Freilich ist auch die Aufklärung ohne weiteres nicht aus sich heraus, sondern gleichfalls nur aus dem Gesamtzusammenhange der europäischen Ideenbewegung zu verstehen. Und wenn das natürlich nicht dazu verpflichtete, auch die Genealogie der Aufklärung nach rückwärts zu verfolgen, so wird man dazu aus einem anderen Grunde in der Tat genötigt. Denn es ist der Widerspruch gegen das Ideensystem der christlichen Theologie, in dem die Aufklärung ihren Ursprung hat. Und zum Verständnis der Ideengeschichte der Goethezeit ist eine klare Vorstellung von dem Ideensysteme des Christentums nicht minder notwendig als von demjenigen der Aufklärung. Denn in gewissem Sinne muß die Goethezeit als die entwicklungsgeschichtliche Synthese von Christentum und Aufklärung betrachtet werden. —

Verstehen wir unter der Aufklärung zunächst nicht die historischen Vertreter und Einzelleistungen, sondern die diesen Erscheinungen zugrunde liegende Idee, die ihre Geschichte bewegt hat, auch wenn sie der geschichtlichen Menschheit erst allmählich in voller Schärfe zum Bewußtsein gekommen ist, so ist sie die aus dem Widerspruch gegen den

christlichen Supranaturalismus geborene Idee des „Naturalismus". Es ist der Widerspruch der sinnlichen gegen die übersinnliche Welt, der Widerspruch des Verstandes gegen den Offenbarungsglauben, der Widerspruch des „wahrhaft Realen und Natürlichen" gegen das wahrhaft Irreale und nicht nur Übernatürliche, sondern auch Unnatürliche. Es ist, psychologisch gesprochen, Rationalismus, nämlich der unabweisbare Drang nach Befriedigung des menschlichen Bedürfnisses, Welt und Leben vor den Kriterien des Verstandes zu legitimieren und nach den Forderungen des Verstandes einzurichten. Aber um das in seiner ganzen Bedeutung zu verstehen, ist es nötig, diesen Widerspruch wenigstens in großen Zügen zu umreißen.

Der christliche Supranaturalismus ist ganz allgemein ein erkenntnistheoretisches Prinzip und im besonderen eine auf dies Prinzip gestützte, wenn auch psychologisch nicht unbedingt davon abhängige übernatürliche Weltanschauung. Als erkenntnistheoretisches Prinzip bedeutet er die Wertung und Ordnung des Lebens nicht nach Maßgabe des natürlichen Verstandes, des lumen naturale, das vielmehr zum ausführenden Organ einer höheren Erkenntnis degradiert erscheint, sondern nach Maßgabe übernatürlicher Weisungen, die dem Menschen nicht durch die Vernunft, sondern auf übernatürliche Weise, nämlich durch unmittelbare Offenbarung Gottes zuteil geworden sind. Vor diesen übernatürlichen Weisungen haben die natürlichen Erfahrungen und Forderungen des Verstandes zu verstummen. Denn gegenüber diesen unbedingten übernatürlichen Offenbarungen besitzen die Vernunfterkenntnisse nur einen sehr bedingten Wert.

In erkenntnistheoretischer Beziehung ist die Aufklärung der Widerspruch des Unglaubens gegen diesen Offenbarungsglauben. Das ist zunächst nichts anderes als eine psychologische Tatsache. Denn zwischen Glauben und Wissen in diesem Sinne gibt es keine Entscheidung, solange es keinen Richter gibt. Und weder die Vernunft noch der Glaube kann Richter in eigener Sache sein. Die Bewertung von Glaube und Unglaube ist also ein menschliches Urphänomen. Und was den aufgeklärten Menschen anbetrifft, so kann er es eben schlechterdings nicht glauben, er „kann es sich nicht denken", obgleich es so gut wie eine plötzliche Unterbrechung der Kausalität „denkbar" wäre, daß Gott sich persönlich dem Menschen, wie Moses, auf übernatürliche Weise geoffenbart und ihm seine Gebote gegeben habe. Eine psychologische Untersuchung würde freilich wohl ergeben, daß bei der Unmöglichkeit eines solchen Glaubens eine sehr wesentliche Rolle die verwandelte Gottesvorstellung spielt, die sich im Laufe der Aufklärungsepoche immer mehr entpersönlicht, ja überhaupt verflüchtigt. Und es hängt auf das engste mit

der unendlich erweiterten Naturerkenntnis zusammen, daß der aufgeklärte Mensch nur noch die „natürlichen Offenbarungen" zu glauben vermag, nämlich das, was Erfahrung und Vernunft über das Wesen der Welt auszusagen imstande sind. Vernunft und Natur sind die wahren Organe der Offenbarung. Nur was vernünftig und was natürlich ist, hat vor dem aufgeklärten Menschen innere Legitimation. —

Innerhalb der aus dem Offenbarungsglauben entsprungenen christlichen Weltanschauung lassen sich nun zwei Ideenkreise unterscheiden, die theoretisch, psychologisch und historisch voneinander zu isolieren und vom Zeitalter der Aufklärung tatsächlich voneinander geschieden worden sind.

Das eine ist der weitere und bis zum gewissen Grade überchristliche Ideenkreis, der sich um die Vorstellungen eines Herr-Gottes, der menschlichen Gottesknechtschaft und um die Unsterblichkeit der Seele bewegt. Nach dieser Vorstellung leben wir wie die Untertanen eines absoluten Monarchen in dem Reiche eines göttlichen Weltenschöpfers und Weltenherrschers, der alle Macht im Himmel und auf Erden in seiner Hand hält, dem Menschen zwar die Freiheit des Handelns verliehen, aber auch nach dem Tode für die Guten die ewige Seligkeit und für die Bösen die ewige Verdammnis in Aussicht gestellt hat. Somit haben wir zwar die Freiheit, gegen die Gebote Gottes zu verstoßen, d. h. zu sündigen, aber auch die absolute Gewißheit, nach dem Tode einen unerbittlichen Richter zu finden.

Die psychologischen Leistungen dieser Ideen bestehen positiv in einer außerordentlichen Befriedigung des Gerechtigkeitsgefühls und in einer ungewöhnlich einfach scheinenden Lösung der gesamten Rätsel der Welt. Sie umgeben den Menschen mit der beruhigenden Sicherheit des Eingeordnetseins in ein Reich der ewigen Gerechtigkeit und sichern dem treuen Knechte Gottes denselben Anteil an dessen göttlicher Herrlichkeit, den der treue Vasall an dem Ruhme seines irdischen Lehnsherrn genießt.

Aber was dieser Glaube leistet, das leistet er um den Preis einer völligen Entmündigung des Menschen. Es gibt in allem Wesentlichen nur göttliche, aber keine menschlichen Zielsetzungen und Gebote; und da sich niemand der göttlichen Gerichtsbarkeit auf die Dauer entziehen kann, so befindet sich der Mensch in der absoluten Gewalt eines unumschränkten Weltdespoten, der zwar den Guten ein gnädiger Gott zu sein versprochen hat und zu ihnen auch in einem gewissen patriarchalischen Verhältnis steht, vor dem aber die menschliche Freiheit rettungslos zerbricht.

Ein nicht geringerer Preis als der Verlust der menschlichen Freiheit ist die Entwertung des natürlichen Lebens. Denn wenn die

Idee der ewigen Seligkeit in diesem Zusammenhange auch noch keinen asketischen Charakter hat, so wird doch durch ihre unermeßliche Bedeutung der Wert des irdischen Lebens so erdrückt, daß neben dem absoluten Werte der Ewigkeit der relative Wert der Zeitlichkeit zu einer Null zusammenschrumpft. Und nur dadurch empfängt das irdische Leben einen gewissen Wert zurück, daß es über das ewige Leben entscheidet und daher immerhin den Wert einer wichtigen Prüfung behält.

Ein nicht weiter verwunderlicher Quietismus ist die natürliche Folge dieser Entwertung des Lebens, der sich einstellt auch in der Sphäre der Erkenntnis als die natürliche Folge des Gottesglaubens — beiläufig eines Gottes, der die Erkenntnis zu seinem ersten und ursprünglich einzigen Verbote gemacht hat. Denn wenn mit dem Hinweis auf einen göttlichen Schöpfer und Erhalter das Rätsel der Welt auf die einfachste Art gelöst erscheint, dann darf sich der Verstand gewiß beruhigt auf ein Faulbett legen; aber vielleicht wird ihm auch einmal die Erkenntnis aufgehen, daß die Gottesidee nichts anderes als die symbolische Vereinigung aller großen Rätsel in einem allergrößten Rätsel ist, dessen Erkenntniswert allein in dem Umstande liegt, daß es der Rätselhaftigkeit der Welt eine monistische Form erteilt, in der sie wenigstens nicht mehr durch ihre Vielgestaltigkeit den Menschengeist verwirrt.

Zu dieser allgemeinen Grundlage des christlichen Ideensystems hat die Epoche der Aufklärung ein durch die Idee der Aufklärung nicht eigentlich berechtigtes Verhältnis. Denn die Idee der Aufklärung, als das System des Wissens gegenüber dem System des Glaubens, ist die Idee der Wissenschaft, deren gewaltige Verwirklichung die moderne europäische Wissenschaft ist: die Naturwissenschaft auf der einen und die Philosophie auf der andern Seite und zwischen ihnen die ganze Reihe anderer Erfahrungswissenschaften, die bald mehr von diesem Pole bald von jenem angezogen werden. Im Gegensatze zu dem Quietismus der christlichen Gottesgelehrsamkeit, die sich nach dem Beispiel der Scholastik immer nur im Kreise drehen kann, entsteht mit der Aufklärung eine, die Unendlichkeit der Kreisbewegung verlassende und in die Unendlichkeit der graden Linie zielende geistige Bewegung, deren im Unendlichen liegendes Ziel die verstandesmäßige Lösung aller Weltenrätsel... d. h. nichts anderes als die „Auflösung Gottes" ist. Denn das und nichts anderes ist die wahre Idee der Wissenschaft: die natürliche Aufklärung des Welten- und damit des Gottesrätsels. Und sie steht damit im schneidenden Gegensatz zu jeder Art von Theologie, deren natürliches Ziel es ist, dieses Rätsel stets als solches zu konservieren.

Es hat aus leicht verständlichen historisch-psychologischen Gründen freilich lange gedauert, bis man es gewagt hat, diese Konsequenz der Aufklärungsidee zu erkennen und auszusprechen. Aber daß der Atheismus die letzte Idee der Aufklärung ist, in der sie ihren systematischen Abschluß findet, das hat die Kirche immer gewußt und die Geschichte des 18./19. Jahrhunderts praktisch bewiesen. Und nur dem doppelten Umstande, einerseits der langen christlichen Tradition und anderseits dem unvollendeten Systeme der Wissenschaften, ist es zuzuschreiben, daß die historische Epoche der Aufklärung, die Zeit des 17./18. Jahrhunderts, in der die Aufklärungsideen die geistige Entwicklung bestimmen, von den Versuchen erfüllt ist, Gott und Unsterblichkeit gegen die Konsequenz der Aufklärungsidee zu verteidigen. Insbesondere die deutsche Geistesgeschichte steht sichtbar unter diesem Zeichen. Aber selbst ein Haupt der Aufklärung wie Voltaire war nicht nur aus Opportunitätsgründen immer darauf aus, Gott gegen die Gottesleugner zu verteidigen; und von ihm stammt das charakteristische Wort: wenn es keinen Gott gäbe, so müsse man ihn erfinden. So unabweislich schien auch ihm noch für einen befriedigenden Abschluß seines Ideensystems die Gottesidee zu sein. Er hatte freilich nicht nötig, seine Androhung eines erfundenen Gottes wahr zu machen; denn nach der Auffassung seiner Zeit war die Existenz eines Gottes erweislich auch ohne die erkenntnistheoretische Voraussetzung eines Offenbarungsglaubens. Besser nämlich noch als in einer übernatürlichen Offenbarung offenbarte sich Gott in der natürlichen Offenbarung seiner Weltschöpfung und der dem Menschen von ihm verliehenen natürlichen Erkenntniskräfte. Denn wie die Zweckmäßigkeit der Uhr einen Uhrmacher, so bewies die Zweckmäßigkeit der Welt einen Weltenbaumeister. Soweit die Ideen der übernatürlichen Offenbarung von der natürlichen Offenbarung bestätigt wurden, konnte sie daher auch von dem aufgeklärten Menschen als „natürliche Religion" für wahr gehalten werden. Aber an der natürlichen Religion hatte die Offenbarungsreligion auch ihre Grenze!

Wenn Gott unter dem Gesichtspunkte der Wissenschaftlichkeit somit als eine fremde Idee in dem System der Aufklärung erscheint, die durch die Entwicklung allmählich ausgeschieden wird, so widerstreitet die Gottesidee dem Geiste der Aufklärung auch unter dem Gesichtspunkte der Ethik, d. h. auch unter dem Gesichtspunkte, von dem aus ein Mann wie Voltaire sie noch festhalten zu müssen glaubte. Denn gerade die sittliche Entmündigung, die der Preis für die Idee einer göttlichen Gesetzgebung und Rechtsprechung, d. h. einer sittlichen Weltordnung war, steht in dem unauflöslichen Widerspruch zu dem moralischen Urphänomen des aufgeklärten Menschen: dem Bewußtsein seiner Freiheit.

Denn wie die Wissenschaft von der Idee der Autonomie des Denkens, so wird die Ethik im System der Aufklärung von der Idee der Autonomie des Handelns getragen, der die Idee eines Weltenrichters geradeso entgegengesetzt ist, wie die Idee eines Weltenschöpfers der Idee der Wissenschaft. Wenn es das Ideal des christlichen Menschen gewesen war, Gottes Geboten zu gehorchen, weil es die von Strafen und Belohnungen umgeisterten Gebote Gottes waren, so war es das Ideal des aufgeklärten Menschen, ein aus eigener Vernunft geborenes Sittengesetz und Lebensideal in dem stolzen Bewußtsein zu erfüllen, daß niemand als das eigene Gewissen darüber Richter und der Mensch selbst sein Himmel und seine Hölle sei. Es gibt keine anderen Sittengesetze als die der natürlichen vernunftgeborenen Moral, und es gibt keine anderen Sünden als die Sünden wider den Geist der vernünftigen Natur und der natürlichen Vernunft. Diese Idee der sittlichen Autonomie, nach welcher der Mensch sein eigner Gesetzgeber, Richter und Gerichtsvollzieher ist, darf aber nicht etwa als eine logische Konsequenz der geschwundenen Gottesidee betrachtet werden, sondern nicht weniger ist der Atheismus eine psychologische Folge des Willens zur sittlichen Mündigkeit. Und beide Ideen stehen daher zueinander nicht in dem gewöhnlichen Verhältnisse von Ursache und Wirkung oder Grund und Folge, sondern im Verhältnisse einer mathematischen Funktion. Sie gehören unzertrennlich zusammen als die verschiedenen Formen des einen Geistes der Aufklärung.

Im allerengsten Zusammenhang damit aber steht naturgemäß eine der christlichen durchaus entgegengesetzte Wertung des Lebens. Mag es zunächst dahingestellt bleiben, wieweit der Gedanke der Unsterblichkeit mit dem Ideensystem der Aufklärung verträglich ist — und in dem Zeitalter der Aufklärung erschien er den Menschen in der Tat als sehr damit verträglich —, so rückt doch die Unsterblichkeit durch den Atheismus und die Idee der menschlichen Autonomie in eine gänzlich andere Beleuchtung. Denn wie sie auf der einen Seite aufhört, dem Gedanken einer ausgleichenden Gerechtigkeit im Sinne der christlichen Theologie zu dienen und deshalb von entscheidender Bedeutung für die irdische Lebensgestaltung zu sein, so kann sie eine solche Bedeutung schon deshalb nicht haben, weil sich die Vernunft als gänzlich unvermögend erweist, über unseren Zustand nach dem Tode irgendetwas auszusagen. Ohne deshalb die Möglichkeit irgendeiner, aber notwendig unerkennbaren Form der Unsterblichkeit zu leugnen, muß die Aufklärung deshalb doch den ganzen Wertakzent auf das irdische Leben legen, und nicht die ewige Seligkeit, sondern die irdische Glückseligkeit erscheint deshalb als das höchste Ziel des Lebens. „Das Drüben kann

mich wenig kümmern; schlägst du erst diese Welt zu Trümmern, die andre mag darnach entstehn. Aus dieser Erde quillen meine Freuden, und diese Sonne scheinet meinen Leiden; kann ich mich erst von ihnen scheiden, dann mag, was will und kann, geschehn" (Faust). Allerdings ist die irdische Glückseligkeit keine Tatsache, sondern eine Aufgabe, so gut wie die ewige Seligkeit das höchste Gut ist, welches der Mensch nicht schon besitzt, sondern um welches er erst zu dienen hat. Wie für den Christen der Inhalt des Lebens das Ringen um die ewige Seligkeit, so ist der Inhalt eines aufgeklärten Lebens das Ringen um die irdische Glückseligkeit. Und wie der Inbegriff aller christlichen Moral eine Anweisung über den Weg zur ewigen Seligkeit, so ist der Inbegriff aller Aufklärungsmoral die Anweisung über den Weg zur irdischen Glückseligkeit. Umgekehrt steht der Verzweiflung Luthers über die Unmöglichkeit, zu einem gnädigen Gott, d. h. zur ewigen Seligkeit zu gelangen, die Faustische Verzweiflung über die Unmöglichkeit wirklichen Lebensglücks gegenüber.

Die Frage nach dem höchsten Gute wird also vom Christentum und der Aufklärung in einem diametral entgegengesetzten Sinne beantwortet. Der grundsätzliche Sinn dieser Antworten aber zeigt sich in dem Umstande, daß für die christliche Weltanschauung, entsprechend ihrem radikalen Dualismus von Gott und Welt, Seele und Leib, Ewigkeit und Zeitlichkeit, die beiden Pole W i r k l i c h k e i t u n d W e r t in demselben Maße auseinanderfallen, wie sie für die Aufklärung z u s a m m e n f a l l e n. Denn mögen Leben und Welt immerhin einen problematischen Wert besitzen: sofern sie überhaupt einen Wert besitzen, so muß er durchaus in ihnen selber liegen; und mag es immerhin ein Leben nach dem Tode geben: das Leben vor dem Tode muß seinen Sinn in sich selber tragen und durch seine eigene Vernunft zu rechtfertigen sein.

Innerhalb des großen Ideenkreises „Gott der Herr, des Menschen Gottesknechtschaft und ewige Seligkeit", dem die Aufklärung den analogen Ideenkreis „Atheismus, menschliche Freiheit und irdische Glückseligkeit" entgegengestellt hat, bewegt sich nun auf beiden Seiten ein engerer und speziellerer, der den Gegensatz zwischen Aufklärung und Christentum noch einmal verschärft.

Die christliche Theologie beruht ja nicht nur auf den als „überchristlich" zu bezeichnenden Ideen der „natürlichen" Religion, sondern im besonderen doch auf jenem eigentümlichen Ideensystem, von dem das Christentum überhaupt erst seinen Namen hat, und in dessen Mittelpunkt die Christuslehre, aber wohlverstanden weniger die Lehre Christi als die Lehre des Paulus über Christus steht. Das ist die Lehre von der

Erbsünde und der durch den Opfertod des Gottessohnes bewiesenen Liebe und Gnade Gottes. Der Mensch ist ja nach der Vorstellung der christlichen Theologie nicht nur ein Knecht Gottes, dem nach Maßgabe seiner Taten im Gottesstaate sein Recht zuteil wird, sondern leider doch ein solcher Knecht, der durch die im Sündenfall symbolisierte Schwachheit seiner Natur dem Schicksal ewiger Verdammnis so verfallen ist, daß er nicht mehr aus eigener Kraft, sondern nur noch durch Gottes Gnade und Barmherzigkeit hoffen kann, der ewigen Seligkeit teilhaftig zu werden. Aber diese Hoffnung darf er haben. Denn Gott, der zwar seiner Machtstellung nach der große Weltdespot ist, als der er uns im Alten Testament erscheint, ist seiner neutestamentlichen Gesinnung nach doch ein Gott der Liebe und Barmherzigkeit. Und aus Barmherzigkeit mit dem Menschengeschlechte, das seine Gerechtigkeit zu verdammen gezwungen wäre, hat er der Gerechtigkeit ein für allemal durch das stellvertretende Leiden seines Sohnes genuggetan, so daß nunmehr jeder Mensch die Möglichkeit besitzt, durch den Glauben an die durch den Kreuzestod Christi bewiesene göttliche Gnade und im Zusammenhang mit einem durch Bußfertigkeit geläuterten, immer freilich sündhaft bleibenden Leben die ewige Seligkeit zu erwerben.

Dieser Glaube, zweifellos der Ausdruck eines tiefen Mißtrauens gegen die menschliche Natur, das durch die Erfahrung nur allzusehr gerechtfertigt wird, hat im System der christlichen Weltanschauung nun die außerordentlich wichtige Bedeutung, das Verhältnis zwischen Mensch und Gott mit einem ganz neuen und persönlichen Ethos zu erfüllen. Denn allerdings ist es ein gewaltiger Unterschied, ob dieses Verhältnis auf dem Gefühle der bloßen Gerechtigkeit oder dem gegenseitiger Liebe beruht, ob wir Gott allein als unserem Richter oder ob wir ihm als unserem Vater gegenüberstehen, ob eine Gesetzesreligion oder eine Religion der Liebe unser Leben umfängt. Und wenn es wahrscheinlich die entscheidende Leistung Jesu ist, diese dem Platonismus freilich außerordentlich nahe stehende Auffassung unseres Verhältnisses zu Gott, das sich in dem Verhältnis der Menschen untereinander spiegeln soll, gelehrt zu haben, so ist es eben die eigentümliche Tat des Paulus, die Leidensgeschichte Jesu, die für seine Lehre von der göttlichen Liebe gerade keine Empfehlung war, in das grandiose Symbol gerade dieser Lehre von der göttlichen Liebe metaphysisch umzudeuten und sie damit zum Beweise dieser Lehre zu machen: das Leiden Christi zum Beweise der Liebe Gottes!

Dieser Glaube stellt allerdings Ansprüche an eine Glaubensbereitschaft, wie sie dem Zeitalter einer Verstandesaufklärung geradezu un-

faßlich sein mußte. Denn daß der allmächtige Gott, in seine eigene Gerechtigkeit verfangen, keinen anderen Weg gefunden habe, als auf die unbarmherzigste Weise, durch den qualvollen Kreuzestod seines Sohnes, an der Menschheit das Werk seiner Barmherzigkeit auszuüben, das erscheint in der Tat als eine Zumutung an die Vernunft, auf die nur noch das Credo quia absurdum als Antwort bleibt.

Aber nicht nur aus den intellektuellen Motiven, denen dann im Zeitalter der Aufklärung die liberale Theologie entsprungen ist, sondern auch aus dem ganz veränderten Lebensgefühl heraus mußte die paulinisch-augustinische Fassung des Christentums den schärfsten Widerspruch des aufgeklärten Menschen hervorrufen. Denn die Voraussetzung dieser Metaphysik des Kreuzestodes war ja die Auffassung von der natürlichen Sündhaftigkeit des Menschen und seiner Ohnmacht, aus eigener Kraft dieser Sündhaftigkeit Herr zu werden. Zwar wird sich auch der aufgeklärte Mensch und gerade er der relativen Wahrheit nicht verschließen können, die diese pessimistische Lehre von der menschlichen Unvollkommenheit zweifellos enthält, und der sie ihre Macht über die Menschheit gewiß verdankt. Aber sowohl die Verabsolutierung als auch die Auslegung dieser Wahrheit steht zu dem Geiste der Idee von der menschlichen Autonomie und der irdischen Glückseligkeit in einem vollendeten Widerspruch. Denn worin bestand nach der Auffassung der christlichen Theologie die menschliche Sündhaftigkeit? Offenbar in gar nichts anderem als in ... der Aufklärung! Sie bestand, wie der Mythos vom Sündenfall zum Ausdruck brachte, im menschlichen Erkenntnisstreben, genauer gesagt im Streben nach Bewußtheit und selbständigem Nachdenken über das von Gott gesetzte Gut und Böse. Denn mit diesem Erkenntnisstreben begann, wie es dann wieder in der Faustsage deutlich wird, der Abfall von Gott und seinen Gesetzen, die nur als unbewußte Instinktwahrheiten sichere Geltung haben, aber als bewußt gewordene Gebote bald auch eine sachliche Begründung verlangen und damit dem Zweifel freie Bahn eröffnen. Autonomie des Denkens ist die Vorstufe zur Autonomie des Handelns, und das heißt nichts anderes als zur Emanzipation von Gott und seinen Geboten.

Die Sündhaftigkeit bestand aber nach christlicher Auffassung nicht nur in dem frevelhaften Erkenntnistrieb, sondern auch in dem irdischen Glückseligkeitstrieb, wie er sich ausdrückt in dem Streben nach Fleischeslust, Besitz, Ruhm und jeder anderen „bösen Lust". Sie war der notwendige Ausdruck des körperlichen Verhaftetseins der Seele, die, um den rechten Weg zu Gott zurückzufinden, einen unaufhörlichen Kampf mit den herabziehenden Kräften der Welt, kurz gesagt, mit der Welt zu bestehen hat. Was in der bloßen Lehre von der

ewigen Seligkeit noch nicht gelegen hatte, das kommt durch die Lehre von der natürlichen Sündhaftigkeit des Menschen in das Christentum hinein: der asketische Zug. Die Erbsündenlehre war nicht nur wie die Lehre von der ewigen Seligkeit eine bloße Entwertung des Lebens, sondern darüber hinaus eine ungeheuere Verleumdung des Lebens und der Natur, die nach dieser Auffassung nicht mehr allein als etwas Wertloses, sondern geradezu als etwas Wertwidriges erscheinen mußte. Wie Gott das gute, so war die Natur im Christentume deshalb das böse Prinzip, nicht nur das Nicht-Göttliche, sondern sogar das Wider-Göttliche; und als dessen gefährliches Symbol erscheint in dem Ideensystem der christlichen Theologie als das Widerspiel des Herrgottes nunmehr die Gestalt des großen Versuchers. Denn die Welt ist nach dieser Vorstellung nicht mehr bloß eine Prüfung, sondern eine höchst gefährliche Prüfung, eine Versuchung, der die Seele nur mit Gottes Hilfe zu widerstehen imstande ist. Und nicht der redliche aber einfache Gottesknecht erscheint darum als das höchste Ideal, sondern der H e i l i g e, der die Welt als solche innerlich überwunden hat und darum über alle Versuchungen hinausgewachsen ist.

Die Aufklärung ist die große Empörung gegen dieses Ideensystem, und erst durch den Gegensatz gegen diese inneren Lehren des Christentums erhalten die Ideale von irdischer Glückseligkeit ihre tiefe Leidenschaft. Die allgemeine Idee von der Welt als dem natürlichen Schauplatze eines der irdischen Glückseligkeit entgegenstrebenden Lebens bekommt jetzt das Pathos einer ungeheuren W e l t s e h n s u c h t u n d W e l t l e i d e n s c h a f t, von der getrieben der von Gott gelöste Mensch dem Weltleben in die Arme stürzt. Und im radikalen Gegensatze zu dem Heiligen, der jede Weltsehnsucht in sich ertötet hat, tönt es uns aus dem Munde des neuen Menschentypus wie aus dem Munde Faustens entgegen: „Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen, der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen ..." Denn die Welt der Natur ist ja nicht nur kein böses, sondern geradezu das gute Prinzip, und so muß statt des Heiligen-Ideals ein volles Menschentum das wahre Ideal unseres Lebens sein! Nicht das Leben zu ertöten, sondern es ganz und gar in uns lebendig zu machen, dazu sind wir „von Natur" berufen, die uns ja in dem herrlichen Schauspiel ihres auf höchste Lebenszweckmäßigkeit angelegten Lebens ein tiefüberzeugendes Beispiel gibt.

Solch eine Natur aber vorausgesetzt, brauchen wir uns dem christlichen Kleinmute nicht hinzugeben, der sich nicht von Natur die Kraft zutraut, das Leben mit sich selbst in Einklang zu bringen. Wir bedürfen nicht der Gnade, um diejenige Seligkeit zu erlangen, die wir in diesem Leben als das höchste Gut betrachten müssen, die irdische; wir

bedürfen nur der Kraft! Aber freilich nicht nur der physischen, sondern der ganzen Doppelkraft unseres natürlichen Menschen, dem eben darum die Vernunft gegeben ist, damit sie das Leben zu immer höherer Vollkommenheit emporführe. Mit ihrer Hilfe aber, kraft unseres Leibes und kraft unserer Vernunft, oder um das in einem auszudrücken, kraft der vernünftigen Betätigung unserer Lebenskräfte werden wir gewiß imstande sein, das Leben so glückselig zu gestalten, als wir nur gebrauchen. Denn wenn wir freilich auch nicht Kraft besitzen, Götter zu werden, so haben wir doch dazu die Kraft, in immer höherem Sinne Mensch zu sein und dem Humanitätsideal zu genügen, das sich die Vernunft (nicht eine ausschweifende Phantasie) von wahrem Menschentume machen kann. Der Welt-Ungläubigkeit des Christentums tritt also in der Aufklärung endlich die Weltgläubigkeit gegenüber.

Faßt man die beiden hier entwickelten Ideenkreise, dort des Christentums und hier der Aufklärung, in einer allgemeineren Antithese zusammen, so darf man im Gegensatz zu der theologischen Weltanschauung des Christentums die Aufklärung wohl als das System einer humanistischen Weltanschauung bezeichnen. Denn was dort Gott (θεός), das ist hier der Mensch (homo), und wie dort das Ideal der Gottseligkeit, so ist hier das der Mensch-Seligkeit — das Humanitätsideal das leuchtende Symbol der gesamten Weltanschauung.

Und doch muß schon an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß trotz ihres unversöhnlich scheinenden Widerspruchs beide Weltanschauungen zweierlei gemeinsam haben, was sie als zwei feindliche Generationen eines gemeinsamen Familienstammes erscheinen läßt.

Man hat die Aufklärung damit zusammenfassend zu charakterisieren geglaubt, daß man sie als individualistisch bezeichnet hat. Wenn das bedeuten soll, daß im Ideensystem der Aufklärung das Individuum als der absolute Wert erscheint, von welchem alle andern Werte erst ihr Leben haben, so wird damit allerdings scheinbar richtig auf einen Unterschied von dem in Gott ruhenden Christentum hingewiesen. Machen wir uns jedoch klar, daß den christlichen Menschen bei aller seiner Gottesliebe psychologisch nur der einzige Gedanke an seine persönliche Entlohnung im Reiche Gottes, nach seiner ewigen Seligkeit beherrscht, und daß von allen christlichen Gedanken derjenige der persönlichen Unsterblichkeit gewiß am zähesten verteidigt wird, dann scheint zwischen dem Individualismus der Aufklärung und demjenigen des Christentums nur noch der Unterschied zu bestehen, daß wir es im Christentum mit einem himmlischen, in der Aufklärung aber mit einem irdischen Individualismus zu tun haben. Der Persönlichkeitsgedanke steht schon im Christentum so beherrschend im psychologischen Mittelpunkte

der ganzen Weltanschauung, und er bleibt in diesem Mittelpunkte auch in dem Ideensysteme der Aufklärung, daß es im Hinblick auf die in allem übrigen diametralen Gegensätzlichkeiten nicht allzu paradox erscheint, die Aufklärung als ein umgekehrtes, aber von der Idee der Persönlichkeit her umgekehrtes Christentum zu bezeichnen.

Allerdings haben Aufklärung und Christentum noch etwas anderes gemeinsam: den Dualismus, der in dem einen Falle Gott und Welt, Seele und Leib, im anderen Falle Geist und Körper, Subjekt und Objekt heißt. Denn Physiologie und Psychologie behalten in der Weltanschauung der Aufklärung grundsätzlich das gleiche Recht, auch wenn jede dieser Wissenschaften die andere in sich aufzulösen Neigung zeigt. Aber wie auch immer man das Verhältnis zwischen den beiden verschiedenartigen Tatsachen unserer Erfahrung, den körperlichen und den geistigen, auffassen möge, so gehört es doch zum Wesen der Aufklärung, bei der Vorstellung stehenzubleiben, es hier mit zwei verschiedenen Wirklichkeiten zu tun zu haben. Es bleibt daher das Problem eines Dualismus, das wohl nach einer Lösung strebt, aber im System der Aufklärung seine wahre Aufklärung nicht finden kann. Es wird an einer späteren Stelle zu zeigen sein, in welch einem eigentümlichen, teils bewahrenden, teils überwindenden Verhältnis zu diesen beiden Gemeinsamkeiten der christlichen und der aufgeklärten Weltanschauung der Geist der Goethezeit sich befindet.

Es versteht sich von selbst, daß mit den entwickelten Ideen der Geist der Aufklärung nur in seinen Grundzügen und mit den Ideen charakterisiert worden ist, die entwicklungsgeschichtlich die bedeutsamsten gewesen sind. Immerhin muß noch ein Ideenkreis erwähnt werden, der aus dem Widerspruch gegen einen dritten und innersten Ideenkreis der christlichen Theologie heraus geboren ist. Denn das Christentum ist ja nicht nur eine Religion, sondern auch eine Kirche, und die Kirche ist nach christlicher Auffassung nicht eine bloße Gemeinschaft der Christen, sondern als die irdische Pforte zum Himmelreich ein nicht unwesentlicheres Stück des christlichen Glaubens als Gott der Herr und seine göttliche Gnade. Ja die Lehre von der Kirche ist ein gewissermaßen teuflischer Schlußstein in dem Gebäude ihrer Lehre, aber darum auch der eigentliche Stein des Ärgernisses für das Bewußtsein des aufgeklärten Menschen. Nach dieser Lehre nämlich ist die Kirche die von Gott eingesetzte Verwalterin des im Kreuzestode gewissermaßen investierten göttlichen Gnadenkapitals und damit beauftragt, an Gottes Stelle bereits auf Erden über das Heil der Seelen durch Austeilung oder Verweigerung des Sakraments zu entscheiden. Das besagt aber nichts anderes als: nicht Gott, sondern menschliche Priester als Stellvertreter

Gottes befinden über das menschliche Schicksal; und es wird dem Gläubigen nicht nur die Unterwerfung unter die Gerichtsbarkeit Gottes, sondern auch unter die seiner Priester zugemutet. Die geistige und sittliche Entmündigung der Menschheit wird damit auf ihre äußerste Spitze getrieben. Denn nicht nur gilt jetzt die Unterwerfung unter die geistliche Lebensaufsicht, sondern auch das Sacrificium intellectus gegenüber jeder kirchlichen Glaubensauslegung.

Gegen diesen Zustand geistiger und sittlicher Unfreiheit empörte sich der Geist der Aufklärung zum erstenmal innerhalb des Christentums selbst in der Gestalt und dem Werke Martin Luthers. Sein Werk im Zusammenhange der Geschichte der Aufklärung läßt sich mit einem Satze bezeichnen: Befreiung des Christenmenschen von der Priesterherrschaft. Sein Grundgedanke ist die Überzeugung, auch ohne die Kirche und nur durch den Glauben allein selig zu werden, wobei der Glaube sich auf das in der Bibel niedergelegte und nach eigenem Gewissen ausgelegte Wort Gottes stützen soll. Bedeutete das inhaltlich zunächst nur eine Rückkehr zu den in der Bibel niedergelegten Ideen des Urchristentums, vermehrt um das eigene Gewissen Luthers, das gerade noch in den Ideen des Paulinismus und Augustinismus tief verwurzelt war, so doch durch das Prinzip der Bibelauslegung nach eigenem Gewissen in seiner Konsequenz und rein formal betrachtet den Anbruch der modernen Weltanschauung. Denn nicht nur mußten aus dem widerspruchsvollen Charakter der Bibel und dem nicht minder wandelbaren der menschlichen Gewissen unbegrenzt viele Konfessionen sich ergeben, sondern die Bibelauslegung mußte zur philologischen Bibelkritik und die Bibelkritik zur Bibelzersetzung führen, worauf nur noch das eigene Gewissen übrigblieb, dasselbe, was auch das sittliche Ideal der Aufklärung war: die moralische Autonomie.

Freilich der Altprotestantismus selbst war Kirche genug, um sich dieser Konsequenz mit aller Macht noch widersetzen zu können. Auf die Dauer ohne Erfolg; im 16. Jahrhundert aber immerhin mit dem Erfolge einer kirchlich und staatlich anerkannten Konfession auch für sich, und im 17. Jahrhundert mit dem zwischen den Konfessionen zu teilenden Ruhme des Dreißigjährigen Krieges. In Unduldsamkeit und priesterlicher Anmaßung war danach zwischen katholischer und protestantischer Kirche kaum ein Unterschied, und die Aufklärung hatte sich daher gegen den Widerstand der protestantischen Orthodoxie nicht weniger durchzusetzen als gegen den Widerstand der restaurierten katholischen Kirche. Im Kampfe gegen beide aber erreichte die Aufklärung den Höhepunkt ihrer Leidenschaft, und das Ecrasez l'infâme ihres französischen Führers, der doch an den Wahrheiten der natürlichen Religion festhalten wollte,

bezeichnet am klarsten den Unterschied der Empfindung der Aufklärung gegenüber dem christlichen Gotte und seinen Priestern. Mochte das Christentum als „natürliche Religion" immerhin am Leben bleiben — seine Kirche sollte untergehn!

2.

Die Aufklärung entspringt in dem dargestellten Widerspruch gegen das theologische Glaubenssystem des christlichen Mittelalters. Sie empfängt von dort ihre eigentümliche Richtung und aus ihm die entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Grundideen. Ihre welthistorische Bedeutung besteht daher in der Zerstörung der geistlichen Kultur des Mittelalters durch die Schöpfung einer rein weltlichen Kultur, die man als die moderne Kultur Europas bezeichnen kann. Darin aber liegt eingeschlossen, daß die Aufklärung, die zwar niemals aufgehört hat, den Ideen des mittelalterlichen Christentums zu widersprechen, doch immer weniger nötig gehabt hat dies zu tun, da sich zum mindesten das für die Entwicklung des deutschen Geistes ausschlaggebende protestantische Christentum unter dem Einflusse der Aufklärung weitgehend verändert und sich zu einem aufgeklärten Christentume entwickelt hat, das auch in dem Zusammenhange der modernen Kultur wenigstens äußerlich noch lebensfähig, wenn auch nicht kulturführend geblieben ist.

Man darf aber außerdem nicht übersehen, daß die Aufklärungsideen zwar ihre Form durch den Widerspruch gegen das theologische System erhalten, daß aber dieser Widerspruch selbst von den Erfahrungen herrührt, die das Leben der europäischen Menschheit seit dem Beginn der Renaissance gemacht hat. Diese Erfahrungen bestehen allgemein gesprochen in einer ungeheuren Erweiterung ihres äußeren und inneren Weltbildes, wie sie durch die soziale und wirtschaftliche Entwicklung, die großen Entdeckungen und Erfindungen geographischer, naturwissenschaftlicher und technischer Art bedingt gewesen sind; und sie verdichten sich gewissermaßen zu einem neuen Lebensgefühl, das dann in einem neuen Ideensystem sich auszuwirken unwiderstehlich getrieben wird. Es liegt dabei dasjenige vor, was in dem früheren Abschnitte über Ideengeschichte schematisch bereits entwickelt wurde, daß nämlich das fortgeschrittene Leben in den zurückgebliebenen Ideen nicht mehr unterkommt und deshalb neue Ideen aus sich hervorbringt, die grade seinen Erfahrungen und dem daraus hervorgehenden Lebensgefühle die überzeugende Deutung geben. Diese neuen Wirklichkeitserfahrungen der europäischen Menschheit muß man sich hinzudenken, wenn man die treibenden Kräfte verstehen will, die jenen Widerspruch gegen das theologische System des Mittelalters, das eben der Ausdruck gänzlich

anderer Menschheitserfahrungen war, erst hervorgerufen haben, und die deshalb natürlich auch eine Welt von einzelnen Ideen hervorbringen konnten, die in einer schematischen Darstellung nur der Grundideen auch nicht einmal angedeutet werden können. Faßt man diese weitere Ideenwelt der Aufklärung ins Auge, so ist sie naturgemäß unendlich vielgestaltiger, als ihre bloßen Grundideen ahnen lassen; aber ohne sich darum aus ihnen einfach ableiten zu lassen, fügen sie sich doch in das System dieser Grundideen ein, von denen sie gewissermaßen wie die Mauern von ihren Pfeilern richtunggebend flankiert werden. Deshalb konnte es in unserem Zusammenhange genügen, grade diese, von dem Widerspruche gegen das Christentum bedingten Grundideen zum Ausgangspunkte unserer Darstellung zu machen.

Man muß sich nun vorstellen, daß sich diese Grundideen nur äußerst langsam und allmählich einerseits entwickelt und anderseits auch durchgesetzt haben gegen die herrschende christliche Ideenwelt, und daß daher die Epoche der Aufklärung, die von der Idee der Aufklärung sehr genau zu unterscheiden ist, durchaus nicht das Bild einer absoluten Herrschaft ihrer Idee, sondern nur das Bild mehr oder minder weitgehender Kompromisse mit den außer ihr noch vorhandenen und Widerstand leistenden ideellen Lebensmächten gewährt. Erst vom Ende des 17. Jahrhunderts an in England, vom Anfang des 18. Jahrhunderts an in Frankreich und kaum jemals ganz in Deutschland kann von einer Allgemeinherrschaft der Aufklärung die Rede sein; und als sie endlich auf der Höhe ihrer Idee angekommen erscheint, muß sie entwicklungsgeschichtlich bereits als überwunden betrachtet werden, wenngleich überwunden durch eine Entwicklung, die, aus der Aufklärung selbst herausgewachsen, bestimmte Grundideen der Aufklärung mit sich weiter führte. Denn allerdings bleibt die Aufklärung die Grundlage der modernen Kultur, wie diese selbst ihren Ursprung aus dem ganz entgegengesetzten theologischen System des Mittelalters keineswegs verleugnen kann. Und die Goethezeit, in der sich diese Entwicklung vollzieht, kann nicht in dem gleichen Sinne als eine welthistorische Epoche wie die mit der Aufklärung beginnende moderne Kultur der europäischen Menschheit betrachtet werden, da sie zwar aus dem Widerspruche zur Aufklärung, aber doch aus einem Widerspruche geboren ist, der die Idee der Aufklärung nicht nur zerstört, sondern auch in einem höheren Sinne fortgeführt hat. Insofern sind Aufklärungsepoche und Goethezeit nur zwei verschiedene Phasen der humanistischen Kultur des modernen Geistes, und das Humanitätsideal, das sich zwar bedeutsam fortentwickelt, bleibt nichtsdestoweniger das sie beide verbindende gemeinsame Symbol, auch wenn es in der romantischen Periode der Goethezeit an absolutem Wert verliert. —

Wie jedes Ideensystem, ist auch die Aufklärung an ihrer eigenen Fragwürdigkeit, d. h. an dem Widerspruche des Lebens gegen seine ideelle Deutung, im ideengeschichtlichen Sinne „zugrunde gegangen". Von neuen Lebenserfahrungen überlebt, hat sie schließlich jene in der Goethezeit vollzogene Umbildung erlitten, die eben nicht mehr Aufklärung, sondern das Zeugnis eines neuen Geistes ist. Die neuen Erfahrungen aber, welche das zustande bringen, sind im wesentlichen die Erfahrungen mit der Unzulänglichkeit der Aufklärung selbst, freilich wiederum unter dem Antriebe eines aus mancherlei positiven Erfahrungen gewirkten neuen Lebensgefühls, das in der Kultur der Aufklärung nicht mehr unterkam und sich zu neuen Idealen verdichten mußte. Und in den Erfahrungen mit der Unzulänglichkeit der Aufklärung läßt sich der Ursprung dieser neuen Ideenwelt am sichersten erfassen.

Diese Unzulänglichkeit ist nun in dem allgemeinen Umstande begründet, daß die Aufklärung ihrer Idee nach eine Kultur des Verstandes, daß sie „Rationalismus" ist. Der Verstand war es ja, der gegen den Offenbarungsglauben Einspruch erhoben, der Verstand war es ja, der das System der Wissenschaften geschaffen hatte, und der Verstand endlich war es, der mit seiner Wirklichkeitsbeherrschung in der modernen Zivilisation die Grundlage einer möglichst hohen, allgemeinen und dauerhaften Wohlfahrt des Menschengeschlechtes gelegt zu haben den wohlbegründeten Anspruch machte. Und in der Tat darf der Verstand sich ja einbilden, den Erfordernissen des Weltlebens am sichersten gerecht zu werden, weil er am festesten mit der Wirklichkeit verbunden ist. Verstand und „Wirklichkeit" das sind korrespondierende Dinge. Und so ist die Aufklärung als das System des Rationalismus unmittelbar damit auch das wahre System des Realismus, welches von dem des Naturalismus zunächst ja ungeschieden ist. Und der naturalistische Wirklichkeitskultus im Gegensatze zu dem supranaturalistischen Kultus der Überwirklichkeit ist nur der unmittelbare Ausdruck ihres ganzen Wesens.

Aber nur vom Verstande aus erscheint die verstandesmäßig erfahrbare Wirklichkeit als die ganze und wahre Wirklichkeit. Und die eigentliche Erfahrung der kulturführenden Menschheit am Ausgang des Aufklärungszeitalters und eben durch den „Ausgang" der Aufklärung ist die Erfahrung von der „Wirklichkeit" einer überverstandesmäßigen Wirklichkeit — d. h. im Gegensatze zu den Tatsachen des Rationalismus die Tatsachen des Irrationalismus in Leben und Welt! Wie schon Hamlet, freilich in einem dem Supranaturalismus noch sehr nahestehenden Sinne, sagt, gibt es eben mehr Dinge zwischen Himmel und Erde, von denen sich die Schulweisheit unseres Verstandes nichts träumen läßt.

Und die erkenntnistheoretische Fragwürdigkeit des Verstandes wird von der allgemeineren noch überschattet, die darin besteht, daß alle anderen Bedürfnisse unseres Menschentums, Gefühl, Gemüt, Phantasie und die, vielleicht als eine Kombination von Phantasie und Verstand zu charakterisierende „höhere Vernunft" durch eine bloße Kultur des Verstandes völlig unbefriedigt bleiben. Nur durch die ausgesprochene Verstandes- und Weltverachtung in der geistlichen Kultur des Mittelalters und durch die Verstandes- und Welterfahrungen seit dem Beginn der Neuzeit wird eine derartige Überschätzung des verstandesmäßigen Welterlebens, wie sie das Zeitalter der Aufklärung bezeichnet, überhaupt verständlich. Aber ebenso verständlich, daß hier einmal eine Reaktion einsetzen mußte, und zwar eine Reaktion eben der Triebkräfte des Menschentums, die die Welt des christlichen Mittelalters getragen hatten. Diese Triebkräfte, deren Gesamtheit man im Gegensatze zu den rationalistischen Trieben unseres Menschentums als die irrationalistischen bezeichnen kann, hatten der Aufklärung Widerstand von Anfang an entgegengesetzt — eben in der christlichen Religion. Aber die Formen, in denen sie im Mittelalter ihre Befriedigung gefunden hatten, waren durch die Aufklärung unwiederbringlich zerstört und für diejenigen kulturführenden Schichten innerlich unmöglich geworden, die durch die Aufklärung einmal wahrhaft hindurchgegangen waren. Um die Entwicklungsgeschichte im irrationalistischen Sinne zu beeinflussen, dazu bedurfte es eines neuen, d. h. neu geformten Irrationalismus; es bedurfte einer Weltanschauung, die weder aufgeklärt noch christlich, aber vielleicht in einem höheren Sinne beides zusammen war; freilich nicht in dem Sinne einer aufgeklärten Theologie, die sich, ein wahrer Wolf im Schafskleide, vom Verstande einfach Stück für Stück ihres Ideenbestandes abhandeln ließ, sondern im Sinne einer Neugeburt der Religion in den wahrhaft „Gebildeten unter ihren Verächtern", d. h. einer religiösen Weltanschauung aus einer neuen idealistischen Erleuchtung. Und eben diese Erleuchtung kam der europäischen Menschheit aus der Goethezeit des deutschen Geistes.

Es gehört zu den inneren Schwierigkeiten jeder Geistesgeschichte, daß ihre Tatsachen immerzu auf eine vielfache Weise ausgedrückt werden können, aber darum auch ausgedrückt werden müssen, wenn sie in vollem Umfange verstanden werden sollen. Die psychologische Problematik der Menschen z. B. drückt sich aus in einer logischen Problematik der Ideen. Und so hat die Fragwürdigkeit der Aufklärung, in der die Goethezeit ihren Ursprung hat, psychologisch gesprochen die Gestalt eines immer mächtiger werdenden Irrationalismus, aber ideengeschicht-

lich gesprochen die Form bestimmter objektiver Probleme, an denen der Rationalismus einfach seine Grenze findet, so daß er daran gewissermaßen nicht nur subjektiv, sondern auch objektiv zu scheitern bestimmt ist.

Das möge als einfachstes etwa das Beispiel der Philosophie deutlich machen, in der die Aufklärung doch gerade mit am stärksten zur Auswirkung gelangt und dennoch schließlich überall an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit, d. h. auf Probleme stößt, denen gegenüber sie offenkundig zu versagen scheint. Mit aller ihrer Logik verwickelt sich die Philosophie des Verstandes zuletzt in unauflösliche Widersprüche, die in aller Schärfe aufgedeckt zu haben zu den kritischen Taten der Kantischen Philosophie gehört. So brauchbar der Verstand sich endlichen Problemen gegenüber erweist, so hilflos wird er vor den Problemen mit dem Stigma der Unendlichkeit. Man kann als das eigentlichste Prinzip des Verstandes die Kausalität bezeichnen, und nur dasjenige erscheint dem Verstande erklärt und „aufgeklärt", was als eine Wirkung von natürlichen Ursachen begriffen worden ist. Die Frage nach dem Warum der Dinge beantwortet der Verstand mit dem Nachweise ihrer Ursachen und deren sogenannter Gesetze. Allein die empirische Ursachenforschung ist zwar imstande, einen praktisch vielleicht sehr brauchbaren Ausschnitt aus dem grundsätzlich unendlichen Gewebe von Ursachen herauszulösen, aber ihrem Wesen nach außerstande, jemals zu einer letzten Ursache vorzudringen, bei der sich der Verstand definitiv zu beruhigen vermöchte. Denn jede Ursache muß notwendig wieder eine Ursache haben und so fort. Diese Art von Wissenschaft ist also mit dem Fluche ewiger Ruhelosigkeit geschlagen und wie Faust dazu verurteilt, ein Unmensch ohne Zweck und Ruh zu bleiben. Die Naturgesetze aber, in denen diese Ruhelosigkeit zur Ruhe zu kommen scheint, sind in scharfer Verstandesbeleuchtung nichts als eine Formulierung von stets wiederholten und durch das Experiment wiederholbaren Erfahrungstatsachen, deren gesetzliche Notwendigkeit der Verstand in keiner Weise einzusehen vermag. Denn die Kausalität selbst ist für den Verstand kein begreifliches Prinzip, und sie bleibt daher ein bloßes „Vorurteil" des Verstandes, das wir bloß deshalb nicht ablegen, weil es sich praktisch überall bewährt. Kurz, der Verstand erscheint vor solcher Kritik als ein armer Narr gegenüber der Unendlichkeit und Abgründigkeit der Welt, der sich ewig umsonst bemühen wird, ihre Tiefe mit seiner Fläche auszumessen. Er bleibt seiner Natur nach an der Oberfläche hängen und daher eine „oberflächliche" Betrachtungsart, mag es seinem Scharfsinn immerzu gelingen, bis in die innerste Atomstruktur der Dinge einzudringen.

Aber wenn der Verstand schon auf dem Gebiete versagt, das man als seine eigentlichste Domäne ansprechen darf, wieviel mehr wird er erst da versagen, wo er sich auf Gebiete begibt, denen sein ganzes Wesen offenbar widerspricht. Es würde zu weit führen, das im einzelnen hier nachzuweisen. Es wird an späterer Stelle noch genug davon die Rede sein. Hier mag es genügen, abermals auf ein einzelnes Beispiel hinzudeuten, das uns zumal an unseren engeren Interessenkreis heranführen wird: die Unzulänglichkeit des Rationalismus in der Dichtung!

Zwar hat die Aufklärung durchaus eine große eigene Dichtung ausgebildet, die, aus der humanistischen Literatur des 15.—16. Jahrhunderts sich entwickelnd, in der klassischen und nachklassischen Literatur der Franzosen im 17.—18. Jahrhundert gipfelt, aber auch in England höchst bedeutsame Ausprägungen gefunden hat, während die deutsche Literatur, an diesen Zusammenhängen gemessen, nur eine großenteils schwächliche Nachahmung der europäischen Aufklärungsliteratur darstellt. Diese ganze Dichtung ist allerdings eine Blüte aus dem Geiste der Aufklärung und ein Zeugnis, daß auch durch den Rationalismus die Dichtung nicht völlig umzubringen ist. Aber freilich eine nur verkümmerte Blüte an dem Baume der Weltliteratur! Und man braucht nur an die wahrhaft großen dichterischen Epochen zu denken, um nicht zweifelhaft darüber zu sein, daß die Vernunftehe des Aufklärungsgeistes mit der Dichtung zwar kinderreich, aber nicht fruchtbar gewesen ist, und daß die Dichtung offenbar zu denjenigen Gebieten gehört, auf denen der Geist der Aufklärung nicht Leben gezeugt, sondern getötet hat. Das ist freilich eine Behauptung, die sich nicht ohne weiteres beweisen läßt, wiewohl ihr nach dem Stande heutiger Kunstauffassung niemand widersprechen wird. Aber sie wird verhältnismäßig leicht verständlich durch den Hinweis darauf, daß Aufklärung und Dichtung offenbar an den entgegengesetzten Polen der Seele ihren Ursprung haben. Wenn nämlich die Aufklärung als Tochter des Verstandes den inneren Trieb hat, die Geheimnisse der Welt und des Lebens zu „erklären", aufzuklären, so hat die Tochter der Phantasie, die Dichtung, den entgegengesetzten Trieb, die Dinge der wirklichen Welt zu „verklären", ihnen eine überverstandesmäßige Weihe zu geben, ja wohl geradezu sie in eine geheimnisvolle Beleuchtung zu rücken und sie bedeutsamer zu machen als sie „sind" oder „scheinen". Dichtung und Aufklärung verhalten sich zueinander daher nicht anders als „Erdichten" und „Erklären". Und Dichtung im Dienste der Aufklärung wäre geradezu ein Widerspruch in sich und deshalb eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit, wenn nicht Verstand und Phantasie in ihrer seelischen Wurzel doch zusammenliefen und nur in ihrer Richtung auseinander-

strebten. Denn auch der Verstand kommt nicht ohne Phantasie, die Phantasie aber nicht ohne Verstand aus. Aber die Ehe zwischen ihnen ist doch eine so eigentümliche, daß sie sich gegenseitig auf den Tod befehden und doch nur miteinander, nämlich als die höhere Form der Ideenbildung, die wir Vernunft zu nennen pflegen, ihre größten Leistungen zu vollbringen imstande sind. Das Ergebnis dieses Ringkampfes nennen wir Wissenschaft, wenn der Verstand darin die führende Rolle hat — Dichtung, wenn die führende Rolle an die Phantasie übergegangen ist — philosophische Intuition, wenn Verstand und Phantasie harmonisch zusammenwirken. Daraus läßt sich nun ohne weiteres verstehen, daß das Zeitalter der Aufklärung zwar eine Blütezeit der Wissenschaft, nicht aber auch zugleich eine Blütezeit der Dichtung zu sein vermochte. Und so brachte es eine Dichtung hervor, die ebenso verstandesmäßig wie phantasielos war und entweder überhaupt phantasielose Prosa oder aber jene erzwungene Verbindung von geilem Verstand und unfruchtbarer Phantasie war, die als Deklamation und Schwulst in der Literaturgeschichte übel genug verrufen ist. —

Zuletzt aber ein drittes Beispiel, das die Fragwürdigkeit der Aufklärung in der wichtigsten Sphäre, dem Gefühlsleben, dartun soll. Von einem außerordentlichen Optimismus war der Siegeszug der Aufklärung begleitet gewesen. Die Staunen erregenden Fortschritte der Wissenschaft, die merkliche Verbesserung der menschlichen Wohlfahrtseinrichtungen, die zunehmende Zivilisation und in den Augen der Aufklärung auch die Blüte aller Künste, seitdem die mündig gewordene Menschheit das Leben unter die Leitung eines aufgeklärten Verstandes gestellt hatte, waren Grund genug, um die dem aufgeklärten Menschen eigentümliche Weltgläubigkeit zu jenem rosenroten Optimismus zu steigern, der im übrigen nur die säkularisierte Form der christlichen Zuversicht auf das ewige Leben war. Wie hier die ewige Seligkeit, war dort die irdische Glückseligkeit nicht nur ein unerreichbares Ideal, sondern Gegenstand einer gläubigen Gewißheit, die vorläufig auch durch keinerlei gegenteilige Lebenserfahrung zu erschüttern war. Denn der Fortschritt war nicht weniger wie die göttliche Gnade verbürgt, und wie viele Übel die Welt auch enthalten und das Leben vorderhand noch bringen mochte, die Welt als Ganzes war, wie die klassische Formulierung Leibnizens lautet, gewiß die „beste aller möglichen" und dazu bestimmt, mit jedem Fortschritte der Aufklärung vernünftiger und besser zu werden — wie auch der Christ mit jedem Schritte den Pforten des Paradieses näher kommt. Nicht nur die Hingabe, sondern auch der Glaube an die Vernunft der Welt und die Welt der Vernunft muß daher als die Jugendquelle der Aufklärung bezeichnet werden.

Allein dieser Glaube vermag auf die Dauer den entgegengesetzten Erfahrungen des Lebens nicht standzuhalten, wie die geistliche Lebensauffassung auf die Dauer den durch sie unterdrückten weltlichen Trieben des Lebens nicht standgehalten hat. Und doch beruht diese Erschütterung der Lebenswertung, die mit Rousseaus Kulturpessimismus beginnt, durchaus nicht etwa auf objektiv veränderten Lebensumständen, die vielmehr im „Hochzeitalter" der Aufklärung glücklicher hätten stimmen dürfen als im Zeitalter der wahn- und grauenerfüllten Religionskriege des 17. Jahrhunderts. Sondern sie ist die tragische Konsequenz des Rationalismus selber! Nicht die Kehrseite der erfahrenen Wirklichkeit, sondern die Kehrseite des Verstandes trat in dem Maße in Erscheinung, als der Verstand auf die Höhe seiner Herrschaft kam. Denn wenn es das Wesen des Verstandes ist, die „wunder-volle" Welt durch Erklärung aufzuklären und alle subjektiven Illusionen zu zerstören, dann wird eine allgemeine Desillusionierung die schließliche und letzte Folge sein. Und das Leben, aller Illusion entkleidet, ist gewiß nicht weniger grauenvoll als das von Wahnideen trunkene Leben, das seine Blutgelüste mit heiligen Masken verkleidet. Kurz, das Ende aller Aufklärung ist die radikale Skepsis, die allen wahrhaft großen Aufklärern eigen gewesen ist. Und aus dem Bilde Voltaires oder gar Friedrichs des Großen ist der Zug der Welt- und Menschenverachtung so wenig fortzudenken wie ihr nichtsdestoweniger fortgesetzter, wenn auch aussichtsloser Kampf gegen die Übermacht der Dummheit. Nur die Jugendzeit der Aufklärung kennzeichnet jener schrankenlose Optimismus, der im übrigen das Kennzeichen jeder Jugend ist; die reifgewordene Aufklärung hat den Januskopf eines hoffnungslosen Kampfes zwischen Optimismus und Pessimismus, Weltleidenschaft und Weltverachtung, der schließlich zu jener überlegenen Resignation führt, mit der Voltaire seinen Candide, diese bitterste Satire auf die Theorie von der besten aller Welten, beschließt: „Arbeiten wir ohne zu grübeln; es ist das einzige Mittel, das Leben erträglich zu gestalten". Es sind zugleich die Worte, mit denen Kant seine „Träume eines Geistersehers" beschließt.

Denn wodurch war das Leben nach der Idee der Aufklärung allein gerechtfertigt? Durch das Glück der Individuen! Nicht anders wie das christliche Leben durch die ewige Seligkeit der einzelnen Seele. Und wie die christliche Weltanschauung innerlich damit zusammenbricht, daß Zweifel an der ewigen Seligkeit entstehen, so die Aufklärung unter dem Zweifel an der Möglichkeit des Glücks. So stark wie das Verstandes- und Wirklichkeitsbedürfnis unseres Menschentums auch ist, größer noch ist sein Glückverlangen, was keine Weltanschauung unbefriedigt lassen kann, ohne vom Leben verlassen zu werden. Mit der Vorspiegelung einer

irdischen Glückseligkeit hatte die Aufklärung die Menschheit zu verführen verstanden (wie Mephisto den Faust, und wie das Christentum eine untergehende Menschheit mit der Aussicht auf die ewige Seligkeit). Sie hatte nicht gehalten, was sie versprochen hatte. In dem Augenblicke war das Lebensschicksal der Aufklärung innerlich besiegelt, und die Menschheit richtete aufs neue die alte Frage an das Schicksal: Wo ist das Glück?

Die Problematik der Aufklärung hat demgemäß ihre Geschichte, die nur durch Beispiele hier angedeutet werden konnte, in allen Sphären des Lebens. Und diese Geschichte folgt der Entwicklung der Aufklärungsidee wie ihr Schatten nach. Sie entwickelt sich mit der zunehmenden Macht der Aufklärung selbst, wie sich die Grenzen aller organischen Formen erst mit ihrem steigenden Wachstum zeigen können. Die Macht dieser Problematik aber ist bedingt durch die jeweilige subjektive Macht der Aufklärungsidee. Und wenn am Anfange der historischen Entwicklung diese Problematik noch nicht fühlbar wird, so nicht nur deshalb, weil die Aufklärungsideen selbst noch nicht entwickelt sind und also auch ihre Konsequenzen noch nicht fühlbar machen können, sondern gewiß auch deshalb, weil die irrationalen Bedürfnisse der Menschheit von den immerhin noch vorhandenen Glaubensresten befriedigt wurden, deren Geltung ja nur allmählich durch die Aufklärung erschüttert wird.

Die Macht dieser Problematik aber bemißt sich auch nach der Art des jeweiligen Menschentums, das sich mit der Aufklärungsidee durchdringt. Und unter diesem Gesichtspunkte lassen sich, was wichtig ist, zuletzt drei psychologische Typen der Aufklärung unterscheiden.

Der erste ist der gemeine Aufklärer, der zur Aufklärung in dem Verhältnis bedenkenloser Überzeugtheit steht. Es ist, entwicklungsgeschichtlich betrachtet, ein Jugendzustand der Aufklärungsidee, aber psychologisch gewertet der Typus des „bornierten" Menschen, dessen Geist die Grenzen der Aufklärung nicht erreicht und dem sie infolgedessen auch nicht fühlbar werden. Es ist der Typus jenes durch die Aufklärung hochbefriedigten, verstandesstolzen, in Wahrheit aber dummen Menschen, der mit Unrecht als der wahre Typus der Aufklärung verrufen ist. Er ist der „wahre" Aufklärer mit demselben Rechte, wie der gewöhnliche Dutzendchrist als Typus des wahren Christen angesehen werden kann. Aber freilich ist es gerade dieser Typus, der den zornigen Widerspruch nicht nur der höheren Aufklärungstypen, sondern, historisch gesehen, auch den Widerspruch gerade derjenigen hervorgerufen hat, die berufen waren, die Aufklärung über sich selbst hinaus zu führen. Dieser Typus der Aufklärer, der Goethe vorgeschwebt hat,

als er seine Wagnerfigur im Faust bildete, ist der Gegenstand unausgesetzten Spottes der gesamten Goethezeit.

Der zweite ist der Typus des wahrhaft aufgeklärten Menschen, der sich als solcher eben dadurch beweist, daß sein Geist die Aufklärungsidee völlig erfüllt und eben darum auch an ihre Grenzen stößt. Es ist der Skeptiker, in dem die Aufklärung über sich selber aufgeklärt wird, ohne noch die Idee als solche preiszugeben, aber darum mit der Haltung einer stolzen Resignation, die unter dem Zeichen jenes späteren Schopenhauerwortes steht: „Ein glücklicher Lebenslauf ist unmöglich, das Höchste, was der Mensch erreichen kann, ist ein heroischer Lebenslauf". Man kann ihn als die klassische Form des aufgeklärten Menschen bezeichnen und sich diesen Typus am überzeugendsten an den Beispielen Lessings und Friedrichs des Großen vergegenwärtigen oder aber auch an dem Kant der skeptischen Periode. Zu mythischer Größe, freilich auch zu seiner äußersten nihilistischen und pessimistischen Konsequenz finden wir diesen Typus, der von geistiger Höhe unzertrennlich ist, in Goethes Mephisto gesteigert, den man aber darum auch als den wahren „Antichristen" der Goethezeit und als das groteske Symbol jener gefährlichen Verstandessophistik betrachten kann, mit der zu ringen die Jakobsaufgabe der Goethezeit gewesen ist.

Die Goethezeit selbst aber ist endlich aus demjenigen Aufklärungstypus hervorgegangen, der in diesem Zusammenhange als der dritte zu bezeichnen ist. Und es ist der Typus, den man nun unmittelbar verstehen wird, wenn ich ihn als den Faustischen Menschen bezeichne und damit zugleich auf diejenige Gestalt hinweise, die für ihn symbolisch ist. Dieser Typus hat die erste und zweite Stufe der Aufklärung gewissermaßen embryonisch durchlaufen, aber aus dem Skeptizismus gegenüber der Aufklärung eine der Resignation entgegengesetzte Kraft geschöpft, nämlich die gefühlsmäßige Überzeugung von der Notwendigkeit und Berechtigung einer neuen überverstandesmäßigen Weltanschauung, durch welche die Verstandes- und Wirklichkeitsgrenzen des Aufklärungssystems nun endlich gesprengt und von dem Geiste eines neuen Idealismus überflogen werden. In diesem Typus ist der unfruchtbare Skeptizismus und Nihilismus des Verstandes zum fruchtbaren Weltschmerz des Gefühls und zu einer neuen Glaubensseligkeit geworden, die, vorläufig noch ohne klare Vorstellungen über das Wie und Wohin, den Weg der Aufklärung auf alle Fälle unter Hohn verlassend, zunächst in einem ausschweifenden Kultus des Gefühls sich Luft zu machen sucht. Aus diesem letzten und innersten Problematiker der Aufklärung entspringt die große geistesgeschichtliche Bewegung, durch welche die Aufklärung entwicklungsgeschichtlich überwunden wird.

3.

Damit ist die vorbereitende Arbeit vollendet, die darin bestand, aus dem Zusammenhange der europäischen Ideengeschichte den ideellen Ort der Goethezeit und damit zugleich die allgemeine Richtung des Geistes zu bestimmen, der sich in ihren Ideen entfaltet hat. Fassen wir das in kurzen Worten zusammen, so bedeutet die Goethezeit eine Phase in der Schöpfungsgeschichte einer gegen die geistliche Kultur des Mittelalters heraufgekommenen weltlichen Kultur, und der Zug in die Welt bildet die durch Aufklärung und Goethezeit hindurchgehende welthistorische Gemeinsamkeit. Anderseits löst sich die Goethezeit aus dem Mutterleibe der Aufklärung kraft der innigen Überzeugung los, daß eine weltliche Kultur allein nach den Idealen einer verstandesbeherrschten Wirklichkeit für den tieferen Menschen ewig unbefriedigend bleiben muß. Und was ihr vorschwebt, kann deshalb zunächst ganz allgemein als die Schöpfung einer höheren Form der weltlichen Kultur bezeichnet werden. Aus den Fragwürdigkeiten der Aufklärung aber geht negativ unmittelbar hervor, was unter der höheren Form einer weltlichen Kultur zu verstehen sei. Denn die höhere Form muß die aus der Aufklärung hervorgehende Problematik lösen, welche wir durch ihren Rationalismus und Realismus, genauer gesagt durch den Widerspruch des Irrationalismus und Idealismus gegen Rationalismus und Realismus bedingt gefunden haben. Sie muß daher in der Richtung einer irrationalistischen und idealistischen Lösung der Fragwürdigkeiten einer bloßen Verstandesdeutung der Wirklichkeit liegen. Und der Geist der Goethezeit läßt sich daher in vorläufiger Weise als der Geist eines irrationalistischen Idealismus bezeichnen. Das bedeutet grade nicht unmittelbar eine Rückkehr zum Christentum, das zwar ebenfalls als historische Form eines irrationalistischen Idealismus aufzufassen ist, aber immerhin mittelbar eine neue Berührung mit seinem Geiste, mit der dann freilich die Gefahr entwicklungsgeschichtlicher Atavismen unvermeidlich verbunden ist. Und wenn man sich dazu entschließt, den durch historische Inhalte so vielfältig eingeengten Begriff der Religion einfach psychologisch als irrationalistischen Idealismus der Weltanschauung zu definieren, dann bedeutet die Leistung der Goethezeit in der Tat eine neue Form der Religion, aber im Gegensatze zu der geistlichen Religion des Christentums eine weltliche Religion mit einer von der Aufklärung durchaus unterschiedenen Weltfrömmigkeit. —

Der Geist dieses neuen irrationalistischen Idealismus hat sich nun historisch in den mannigfaltigsten dichterischen und philosophischen,

reineren und getrübteren, frühen und späten, vorläufigen und endgültigen Formen entwickelt, die in ihrer durch ungezählte individuelle Motive gebrochenen Vielgestaltigkeit ein das Auge zunächst verwirrendes Bild von Persönlichkeiten, Leistungen, Ideen und Ideensystemen darbieten. Und die Aufgabe dieses Buches liegt gerade darin, dieses scheinbar verwirrende Bild zu entwirren und jeder dahingehörigen Erscheinung ihren Platz in der großen einheitlichen Ideengeschichte der Zeit anzuweisen und damit zu zeigen, was sie als Leistung darin bedeutet. Doch liegt es auf der Hand: um das zu können, müssen wir uns zunächst eine allgemeine Vorstellung davon bilden, was wir denn positiv unter dem irrationalistischen Idealismus der Goethezeit zu verstehen haben, der eben nicht der irrationalistische Idealismus des Christentums ist. Wir müssen uns mithin einen Begriff davon machen, der uns erklärt, warum wir die geistige Mannigfaltigkeit der Goethezeit denn als eine Einheit zusammenfassen, und worin diese geistige Einheit positiv besteht. Denn der Begriff eines „Geistes der Goethezeit" ist nicht die Lösung, sondern die Aufgabe. Und ihre Lösung besteht in der Zerlegung dieses Geistes in bestimmte Grundideen, die wir als die Leitmotive der Entwicklung in demselben Sinne betrachten werden wie in dem vorigen Abschnitte die Leitmotive des Christentums und der Aufklärung.

Gegenüber der historischen Mannigfaltigkeit sind solche Grundideen freilich Abstraktionen, die, weil aus einer Mannigfaltigkeit des Wirklichen gewonnen, darum ihrem Wesen nach für keine einzelne Wirklichkeit in vollem Umfange Geltung haben. Ja, es ist, theoretisch betrachtet, die Aufgabe dieser Abstraktion, auch noch über die Ideen hinaus zu steigen, die die Philosophen dieser Zeit selbst als die Deutung dieses Geistes gegeben haben. Aber das ist eine ideale Forderung, die vielleicht nur in ganz seltenen Fällen zu erfüllen ist. In Wirklichkeit müssen allerdings die letzten Ideen der großen Philosophen die Orientierungspunkte abgeben, nach denen die Abstraktion sich ausrichtet. Solche Abstraktionen bilden durchaus nicht nur ein notwendiges System von Hilfslinien, nach denen sich die Darstellung der historischen Wirklichkeit ausrichtet, sondern in der Tat eine höhere Form historischer Wahrheit, welche von der besten historischen Wirklichkeitsmalerei niemals erreicht werden kann. Sie sind nicht die Wirklichkeit, sondern ihr Gesetz; aber freilich jenes Gesetz, von welchem Goethe gesagt hat, daß davon in der Wirklichkeit nur Ausnahmen vorhanden sind.

Erst jetzt aber muß sich die ganze Tragweite der bisherigen weitgespannten ideengeschichtlichen Entwicklung erweisen. Denn nur mit ihrer Hilfe ist es möglich, die Aufgabe einer relativ objektiven Herausstellung der tragenden Ideen der Goethezeit zu lösen. Man stände

einer Ideenmasse wie derjenigen der Goethezeit ja völlig hilflos gegenüber, wenn man nicht durch die an der europäischen Ideengeschichte entwickelten Kategorien jene festen Anhaltspunkte dafür gewonnen hätte, wo überhaupt die geschichtlich bedeutsamen Grundideen dieser Zeit zu suchen sind. Und daß die Literarhistoriker niemals ernsthaft das Bedürfnis empfunden haben, die typischen Ideen des Christentums, der Aufklärung und der Goethezeit herauszustellen, um so gewissermaßen erst einmal das Skelett der Zeiten zu erhalten, das für das wahre Verständnis einer Zeit so gut die Grundlage ist wie die Kenntnis des Knochengerüsts für die Anatomie und erst recht die vergleichende Anatomie, was doch Geschichte ihrem Wesen nach eigentlich ist, dieser beklagenswerte Umstand hat es nicht zum geringsten verschuldet, daß so wenige Menschen über die grundsätzliche entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Goethezeit im klaren sind und dieses Buch vermutlich manchem ungläubigen Lächeln begegnen wird, das in den Ideen der Goethezeit eine neue Form der Religion erblickt.

Wir pflücken aber nur die Früchte der vorangegangenen ideengeschichtlichen Unterscheidungen, wenn wir jetzt in ganz schematischer Weise die Grundideen entwickeln, welche die Goethezeit den Grundideen des Christentums und der Aufklärung gegenübergestellt hat, um mit ihnen auf eine neue Weise die alten Probleme der Welt und des Lebens zu lösen. Wir legen damit zugleich die Grundlage für ein bewußteres Verständnis der nachfolgenden historischen Darstellung, der dann die Aufgabe zufällt, die Entwicklung dieser Ideen und ihre Entwicklung in den verschiedenen Sphären des menschlichen Geisteslebens sowie an den damit verbundenen Problemen unter dem Antriebe des neuen Geistes im einzelnen zu schildern. —

Eine landläufige Gepflogenheit bezeichnet den Geist der Goethezeit als „deutschen Idealismus", wodurch freilich die Art des Idealismus eine sachlich nur sehr unvollkommene nähere Bestimmung erfährt. Eine solche ist jedoch sehr nötig. Denn Idealismus als solcher ist durchaus keine alleinige Eigentümlichkeit des deutschen Geistes oder der Goethezeit. Der Trieb, die Lebenswirklichkeit unter Ideen zu betrachten und nach Idealen zu formen, ist durchaus ein allgemein menschliches Urphänomen und mit der Natur unserer Gattung nicht nur gegeben, sondern vielleicht geradezu ihr unterscheidendes Gattungsmerkmal. Auch die Aufklärung ist in diesem Sinne so idealistisch wie nur eine Epoche der Geistesgeschichte; und der Idealismus als solcher kann daher nicht bereits den Geist der Goethezeit bezeichnen. Vielmehr können wir diesen erst dann von anderen unterscheiden, wenn wir darauf sehen, erstens

wie groß in den einzelnen Ideensystemen die Spannung zwischen Idee und Wirklichkeit ist, und zweitens, was für Triebkräfte des Menschentums die „Mütter" dieser Ideensysteme sind. Unter diesem Gesichtspunkte aber werden wir sogleich den ungeheuren Unterschied zwischen dem weltentrückten Idealismus des Christentums und dem im Verhältnis dazu sehr irdischen Idealismus der Aufklärung bemerken, welch letzterer sich in diesem relativen Sinne folglich als ... Realismus charakterisiert. Auch Realismus also ist eine Form des „Idealismus", aber seine verhältnismäßig am meisten realistische, was daraus folgt, daß dieser „Idealismus" wesentlich aus den Triebkräften des Verstandes hervorgeht und also gewissermaßen ein Idealismus des Verstandes, d. h. ein rationalistischer Idealismus ist.

Der deutsche Idealismus läßt sich nun genau als eine Synthese zwischen dem supranaturalistischen Idealismus des Christentums und dem rationalistischen der Aufklärung betrachten. Die Spannung zwischen Idee und Wirklichkeit ist hier bei weitem nicht so groß wie im Christentum. Der Idealismus überfliegt hier nicht schlechthin alle Verstandeswirklichkeit, sondern bleibt unter der Kontrolle des Verstandes und der Realität. Er hat nicht den radikalen Zug zur idealistischen Weltverleugnung, sondern den gemäßigten Zug zur idealistischen Welt-durchdringung. Aber zum Unterschiede von dem Rationalismus und Realismus der Aufklärung haben Verstand und Wirklichkeit in ihm nicht mehr die Führung, sondern nur noch die Kontrolle. Und die geistige Führung ist an ein Erkenntnisprinzip übergegangen, was zunächst nur negativ und dadurch zu bezeichnen ist, daß es nicht mehr der bloße Verstand, freilich auch nicht der Unverstand, aber jener „Überverstand" ist, als dessen Träger wir die Gesamtheit des Menschentums, die menschliche Totalität betrachten müssen, und dessen Einheitspunkt in einem höheren als dem bloßen Bewußtsein des Verstandes liegt. Es ist die erkenntnistheoretische Grundidee, die Goethe später als die Grundidee des Hamannschen Geistes erkannt hat, dessen Äußerungen insgesamt auf die eine Überzeugung zurückzuführen seien, daß alles, was der Mensch zu leisten unternähme, aus sämtlichen Kräften entspringen müsse, alles einzelne dagegen verwerflich sei. Als solch ein Einzelnes hatte sich in der Aufklärung eben der Verstand aus dem Gesamtorganismus unseres Menschentumes losgerissen, und seine Ideen entspringen deshalb ihrem Wesen nach einer durchaus einseitigen, vereinzelten und daher unvollkommenen Betrachtungsweise, die einer Totalerkenntnis der gesamten Lebenswirklichkeit grundsätzlich unfähig ist. Nur diejenige Erkenntnis ist der Totalität der Welt entsprechend, die selbst aus der Totalität unserer Weltauffassungsorgane, aus Sinnlichkeit, Gefühl, Phantasie, Verstand und wie

sie weiter heißen mögen, geboren ist. Bezeichnet man das als „irrationalistischen Idealismus", so bedeutet das nicht, daß der Verstand in dieser Form des Erkennens beurlaubt sei, sondern nur das andere, daß er zurückgeholt ist in die Gesamtheit einer, dem Verstande kombiniert erscheinenden, in Wahrheit aber ureinheitlichen Weltauffassung, die allerdings die Kraft besitzt, die bloße Verstandeswirklichkeit nicht bloß zu erkennen, sondern auch ihr Wesen zu durchschauen. Auch das Gefühl ist nicht „alles", wie die erste Phase der Goethezeit in verständlicher Reaktion gegen die Verstandesüberschätzung gelegentlich zu glauben scheint; auch nicht die von Goethe so schön erhobene lieblichste Tochter Jovis, sein Schoßkind, die Phantasie. Auch nicht die Kombination von Phantasie und Verstand in der Vernunft; sondern die geistige Einheit aller Triebkräfte unseres Menschentumes vom unbewußten Instinkt bis zur hellbewußten Vernunft, in dem, was man vielleicht als Intuition in höchster Form bezeichnen darf. Im Gegensatze zum natürlichen Verstandeswissen der Aufklärung, dem übernatürlichen Offenbarungsglauben des Christentums besteht der irrationalistische Idealismus der Goethezeit in der natürlichen Offenbarung jener Intuition, die von den Philosophen auch als „intellektuelle Anschauung" gefeiert wird.

Aber wie der übernatürlichen Offenbarung eine übernatürliche Welt, dem Verstande die natürliche Wirklichkeitswelt, so entspricht auch der Intuition gleichfalls ein eigener „Gegenstand" der Erkenntnis: das Wesen der Dinge. Intuition ist Wesensschau. Und mag man das Wesen der Dinge bald als ihren intelligiblen Charakter, bald als ihre Vernunftidee, die Dinge selbst aber als Gleichnisse oder Symbole bezeichnen, immer beruht die Intuition auf der Grundüberzeugung des irrationalistischen Idealismus, daß die Dinge mehr sind, als sie dem Verstande erscheinen, und daß daher die Antworten des Verstandes auf die Probleme von Leben und Welt immer nur vorläufige und ungenügende Antworten bleiben, solange sie nicht durch die Stimme des Instinkts, des Gefühls und aller irrationalen Kräfte unseres Menschentums ergänzt werden. Wie durchaus begrenzt die Kompetenz des Verstandes ist, das gezeigt zu haben, ist die erste klassische Tat der Kantischen Philosophie, mit welcher die Aufklärung auf dem Wege einer Kritik des Verstandes durch sich selbst endgültig überwunden wurde. Aber es ist die zweite Tat der Kantischen Philosophie, zugleich bewiesen zu haben, daß die Kraft unseres Menschentums größer ist als die Reichweite unseres Verstandes. Und das ist das erkenntnistheoretische Grunderlebnis des deutschen Idealismus.

Allein dieses Erlebnis wäre in seinen Grundzügen nicht vollständig umschrieben, wenn man neben der veränderten Erkenntnisform und dem

veränderten Erkenntnisgegenstand nicht auch den veränderten Erkenntniswert beachtete, der die Wahrheiten des Christentums, der Aufklärung und der Goethezeit charakteristisch voneinander unterscheidet. Die Ideen, welche die Intuition erfliegt, sind nämlich in ganz anderem Sinne „wahr" als etwa die Naturgesetze der Aufklärung oder die Wesenheiten der christlichen Mythologie. Die Naturgesetze und die über-irdischen Wesenheiten des Christentums sind „wirklich wahr"; sie gehören unter diesem Gesichtspunkte trotz ihrer im übrigen äußersten Gegensätzlichkeit formal zusammen. Sie sind der Ausdruck eines „materialistischen" Ideenglaubens, den man als Dogmatismus zu bezeichnen pflegt. Das Wesen der Dinge aber ist nicht „wirklich wahr", d. h. es wird nie wahrhaft verwirklicht, es ist ... „nur eine Idee". Die Naturgesetze haben den Charakter ausnahmsloser Gültigkeit. Die Ideen aber sind jene Gesetze Goethes, von denen in der Wirklichkeit nur Ausnahmen vorhanden sind. Dennoch bilden die Wesenheiten der Dinge nicht wie die platonischen Ideen und die überirdischen Wesenheiten des Christentums, Gott und die unsterblichen Seelen, ein zweites ebenso „wirkliches", wenn auch immaterielles Reich der Geister oberhalb oder unterhalb des ersten und materiellen Reiches der Wirklichkeit. Denn das Wesen der Dinge, obgleich jederzeit mehr als die Dinge selbst, hat dennoch keine andere Wirklichkeit als in der begrenzten Wirklichkeit der Dinge. Es drückt sich in den Dingen aus, ohne sich jemals ganz in ihnen auszudrücken, und nur in der Intuition des Geistes hat es eine volle Wirklichkeit, die aber „nur" die Wirklichkeit des Geistes ist. Der deutsche Idealismus ist somit ein neuer Platonismus, aber allerdings ein n e u e r Platonismus, der den in der platonischen Philosophie als wirklich vorgestellten Dualismus zwischen den beiden Welten der Ideen und der Wirklichkeiten durch Erkenntniskritik als die unselige Täuschung unseres Verstandes zu begreifen und dadurch aufzulösen sucht. Darum aber erscheint es als das höchste Ziel, diese Täuschung des Verstandes zu überwinden und die Welt durch das Medium unserer Intuition ihrem wahren Wesen nach zu erblicken und die Dinge nicht nach ihrem Wirklichkeits- sondern ihrem tieferen Wahrheitscharakter, d. h. nicht bloß nach den Kategorien des Verstandes, Zeit und Raum, Kausalität und Zweck, sondern als Ausdruck ihrer Ideen zu verstehen. Diese Wirklichkeiten sind nicht die Wahrheit. Aber sie symbolisieren die Wahrheit, da alles Vergängliche nur ein Gleichnis ist. Und das eigentliche Verfahren der Intuition charakterisiert sich deshalb, was wir als etwas sehr Bedeutsames im Auge behalten wollen, als eine s y m b o l i s c h e W e l t a u f f a s s u n g, wie sie uns geläufig ist in der ... Kunst. Mit einem Worte: von der Aufklärung zum deutschen Idealismus verschiebt sich das spezifische Er-

kenntnisideal von einer wissenschaftlichen zu einer künstlerischen Weltauffassung. Und so liegt es in der Tiefe ihrer erkenntnistheoretischen Grundlage begründet, daß in der Goethezeit die Kunst schließlich zur wahren Führerin des Lebens wird.

Aus dieser erkenntnistheoretischen Wurzel des deutschen Idealismus, die wir kurz als seinen Symbolismus bezeichnen wollen, entspringen nun, freilich nicht nach dem Verhältnis von Grund und Folge, sondern in dem Sinne einer mathematischen Funktion, in welcher Grund und Folge vertauschbar sind, seine materiellen Grundideen, die wir jedoch in ihrer ideengeschichtlichen Bedeutung nur verstehen, wenn wir sie zu den analogen Grundideen der anderen beiden Ideensysteme in vergleichende Beziehung setzen. Und es hat deshalb einen ideengeschichtlich tief begründeten Sinn, wenn wir dabei die dreiteilige Gliederung beibehalten, die in den drei Ideenkreisen der christlichen Weltanschauung vorgebildet sind.

Wo in der christlichen Weltanschauung Gott und Welt, in derjenigen der Aufklärung Nicht-Gott und Weltall, da steht in der Weltanschauung des deutschen Idealismus der Allgott und das Gottall. Theismus, Atheismus und Pantheismus: das sind die drei großen Entwicklungsphasen der Gottesidee in der europäischen Geistesgeschichte, womit freilich zu gleicher Zeit zum Ausdruck kommt, daß sich die Begriffe Christentum, Aufklärung und deutscher Idealismus nicht mit den ebenso benannten historischen Epochen decken. Auch in der theistischen Epoche hat es atheistische und pantheistische Geistesströmungen gegeben; aber diese Strömungen haben nicht die Macht gewonnen und außerdem unter dem Einflusse der herrschenden Ideen auch ganz andere Formen als in der späteren Epoche ihrer Macht. So ist auch der Pantheismus mit dem Namen eines Mannes unauflöslich verbunden, den die Ideengeschichte als den höchsten Typus der Aufklärungsphilosophie bezeichnet: Spinoza. Und um nicht an der Zulässigkeit solcher Abstraktion zu zweifeln, muß man klar erkannt haben, daß der Pantheismus der Goethezeit einen ganz anderen Charakter und außerdem eine gänzlich andere Bedeutung hat als in dem, ganz vom mathematischen Geiste der Aufklärung determinierten System des Spinoza. Für jede solcher großer Ideen, die man vielleicht schon sehr lange als irgendwie vorhanden voraussetzen darf, muß erst die historische Stunde reifen, in der sie zur entwicklungsgeschichtlichen Führung berufen wird. Und die geistige Führung gewinnt der Pantheismus erst in der Goethezeit, als er zur innersten Grundlage des gesamten Denkens und, was mehr, des Fühlens wird. Der Pantheismus ist die Weltanschauung der Goethezeit. Aber er ist darin eine Weltanschauung von sehr verschiedener Gestalt

und Form; und Pantheismus im alten Sinne ist er nur in jenem ersten, philosophisch noch unentwickelten Stadium der Geschichte des deutschen Idealismus, in dem nacheinander die Ideenwelten Lessings, Herders und Goethes die ideelle Führung haben. Wie der Intuition dieser Geister die Welt als „der Gottheit lebendiges Kleid", genauer eigentlich als der Gottheit lebendiger Leib erschien, das wird in der Erdgeistszene des Faust am monumentalsten ausgesprochen.

Aber die Identität von Gott und Welt ist nur die erste Form der pantheistischen Weltanschauung, die durch die Nabelschnur des Dogmatismus immer noch mit der Aufklärung leise verbunden bleibt. Ihre zweite ist die, in dem Grundgedanken des Kritizismus zwar nur negativ enthaltene, durch Fichte aber herausgeholte Idee einer Identität von Ich und Gott. Und als die dritte muß sich daraus unmittelbar die letzte und höchste Form der „pantheistischen" Weltanschauung, die Idee der Dreieinigkeit von Ich, Welt und Gott ergeben. Das besagt: nur in ihrem Verhältnis zu den christlichen Begriffskategorien ist Pantheismus die Weltanschauung der Goethezeit; ihre wahre Form ist der in allen drei Stufen wiederkehrende Identitätsgedanke überhaupt, der in der Schellingschen Identitätsphilosophie seinen krönenden Abschluß erfährt. Ihr Grundgedanke ist der metaphysische Monismus und die Scheinbarkeit des im Lichte der Verstandeserkenntnis ewigen Dualismus zwischen Gott und Welt, Seele und Leib, Subjekt und Objekt, Idee und Wirklichkeit, und die Aufhebung dieses Scheines in dem mystischen Akte der vor dem Verstande durch Erkenntniskritik legitimierten symbolischen Weltauffassung. Das besagt: die christliche Gottesidee, die die Aufklärung bloß geleugnet hatte, die aber in positiver oder negativer Form immerzu mit einem als wirklich vorgestellten Dualismus verbunden war, sie geht in der Weltanschauung des deutschen Idealismus unter in der aus deutschem Tiefsinn heraus erneuerten Grundidee der Mystik, zu welcher der deutsche Geist schon im Mittelalter so innige Verwandtschaft bekundet hatte. —

Es würde zu weit führen, schon an dieser Stelle die weittragenden Konsequenzen zu ziehen, zu denen der Identitätsgedanke im Zeitalter des deutschen Idealismus sich entwickelt hat. Aber zwei der wichtigsten müssen doch schon hier hervorgehoben werden! Als erstes: eine ganz veränderte Naturauffassung, die mit Goethes Naturgefühl beginnt, in Schellings Naturphilosophie gipfelt und ihrem Wesen nach auf der Idee der Wesensgleichheit von Mensch und Natur und später Geist und Natur beruht, also daß man wohl berechtigt wäre, sie im Gegensatze zur mathematischen Naturwissenschaft der Aufklärung als eine humanistische, d. h. vermenschlichte Naturauffassung zu bezeichnen. Ihre

wichtigsten Methoden sind Einfühlung und Analogiebildung. Als zweites aber: die hochbedeutsame und selten ganz verstandene Abwandlung jener Ideenkategorie, die im Christentum durch die Idee der menschlichen Gottesknechtschaft, in der Aufklärung aber durch die Idee der menschlichen Autonomie ausgefüllt wird. Es ist leicht ersichtlich, daß unter der Herrschaft des Identitätsgedankens weder das eine noch das andere und doch beides zugleich die Wahrheit ist. Denn weder hat bei der Vorstellung einer Identität von Gott und Ich die Idee der Knechtschaft noch die der Freiheit denjenigen Sinn, den Christentum und Aufklärung damit verbunden haben. Aber allerdings hat nach dieser Vorstellung das reale Individuum nur die moralische Freiheit, seiner Idee, seinem Gott und seinem Wesen (drei Begriffe für dieselbe Sache) zu gehorchen und durch Gehorsam gegen sich selber wahrhaft frei zu sein. Der Mensch hat die Freiheit, die er vor seinem Gewissen, in welchem er die Stimme seiner Idee vernimmt, verantworten kann. Er hat die Freiheit zum kategorischen Imperativ seiner Idee, d. h. die absolute Pflicht, seine irdische Person mitsamt ihrer irdischen Glückseligkeit seinem Wesen, seinem Gott und seinem Ideal zu opfern. Aber dieses Opfer ist Glückseligkeit und mehr als irdische Glückseligkeit! Das ist gegenüber der Aufklärung, die unter der menschlichen Autonomie die Freiheit des vernünftigen Menschen zur irdischen Glückseligkeit verstand, ein sittlicher Idealismus wesentlich höherer Art. Und was dort zum Ideal des vernünftigen Realisten führte, das führt hier zum Ideal des übervernünftigen Idealisten, dessen letztes Handlungsmotiv nicht seine irdische Person, sondern seine göttliche Persönlichkeit ist, d. h. die Idee seiner Person, die zugleich Gottes Persönlichkeit repräsentiert ... wie der christliche Gottessohn den Vater. Das bedeutet: höchstes Glück der Erdenkinder ist nicht mehr wie in der Aufklärung die Person, sondern, wie Goethe gesprochen hat, die Persönlichkeit, als deren Gleichnis wir uns nur betrachten dürfen, und die unsterblich ist, weil sie in Wahrheit nie geboren wird ... als in der Idee unseres Geistes! Hatte das Christentum als Lohn der Gottesknechtschaft dem Menschen die ewige Seligkeit, die Aufklärung als Zweck der menschlichen Autonomie die irdische Glückseligkeit in Aussicht gestellt, so schließt der erste Kreis des deutschen Idealismus mit der Autonomie der Idee in dem Bewußtsein dessen, was man nicht anders als „Ideenseligkeit" ... kurz im gewöhnlichen Sinne Idealismus bezeichnen kann.

Allein was hier als ideale Forderung erscheint, das wird in der Lebenswirklichkeit zu einer tiefen Problematik. Und damit kommen wir zu dem zweiten Ideenkreise, der sich sowohl im Christentum wie in

der Aufklärung um die Frage dreht, ob der Mensch bei dem fragwürdigen Charakter seiner Wirklichkeit auch wirklich dazu imstande ist, die ideale Forderung zu erfüllen und in dem einen Falle die ewige Seligkeit, in dem andern die irdische Glückseligkeit und nunmehr die Ideenseligkeit zu erlangen. Der Pessimismus des Christentums hatte darauf mit Nein geantwortet und seiner Überzeugung von der hoffnungslosen Schwachheit des Fleisches durch die Idee der Erbsünde einen so drohenden Ausdruck gegeben, daß die dualistische Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, Gott und Welt, ewiger Seligkeit und zeitlicher Menschlichkeit hier eine Zuspitzung erfuhr, der nur noch durch die Idee der im Kreuzestode Christi bewiesenen göttlichen Gnade zu begegnen war. Die Unerträglichkeit dieser Spannung gehört gewiß zu den unbewußten Motiven, die zu der Reaktion in der entgegengesetzten Idee der Aufklärung geführt haben, in welcher nun die Spannung auf das Existenzminimum herabgedrückt scheint. Selbstverständlich war auch von der Aufklärung der allgemeine Dualismus der menschlichen Natur, der Kampf zwischen Vernunft und Unvernunft, der Kampf gegen die ewigen Feinde der irdischen Glückseligkeit, Dummheit und Leidenschaft, nicht zu übersehen. Aber der realistische Sinn der Aufklärung, der noch in dem späten Faustworte nachhallt: „Was man erkennt, läßt sich ergreifen", der erfüllte den aufgeklärten Menschen mit der starken Zuversicht des Fortschritts, und jede Stufe weiter auf der Bahn der Aufklärung bezeichnete eben eine solche Stufe auf der Bahn zur irdischen Glückseligkeit.

Wie überall nimmt der deutsche Idealismus auch hier eine eigentümliche Mittelstellung ein, die jedoch wie nirgendwo der schwächliche Kompromiß einer „liberalen Theologie" ist. Stärker als der Realismus der Aufklärung empfindet der deutsche Idealismus die Spannung zwischen Wirklichkeit und Idee; ja die Grundsätzlichkeit dieser Spannung ist seinem Bewußtsein auf das tiefste eingebrannt, und in dem Faustischen Weltschmerz erscheint der christliche Pessimismus gewissermaßen in einer säkularisierten Form. Freilich wenn mit diesem Idealismus auch die grundsätzliche Unerreichbarkeit des Ideals notwendigerweise verbunden ist, so ist für ihn dennoch die Wirklichkeit die einzige Stelle, wo das Ideal überhaupt „Wirklichkeit" besitzt oder verwirklicht werden muß. Und wenn die Wirklichkeit auch nie die ganze Idee, ist sie doch immerhin soviel Idee, als sich in den Bedingungen von Raum und Zeit jeweils verwirklichen läßt. Sie entspringt also aus der Idee und ist Idee deshalb ihrem Wesen nach. Und nicht Weltverleugnung, die Flucht der Idee aus der Wirklichkeit, also ins... Nichts, sondern Weltdurchdringung, Verwirklichung der Idee ist deshalb der Inbegriff der neuen Weltfrömmigkeit.

Mit dieser Grundeinstellung, die sich charakteristisch von derjenigen des Christentums wie der Aufklärung unterscheidet und sie doch beide in einem höheren Dritten verbindet, ist allerdings eine Problematik verbunden, die analog auch im Christentum und in der Aufklärung entsteht, aber jedesmal verschiedene Stärke und verschiedene Form besitzt. Denn wenn die Idee für die Wirklichkeit immer unerreichbar und doch das ideale Ziel ihres Lebens bleibt, so muß die Wirklichkeit die Form einer unendlichen Bewegung haben, und dieses „Muß" in dem Sinne einer natürlichen wie moralischen Notwendigkeit. Das Leben der Idee besteht danach in ihrer unaufhörlichen Bewegung der Wirklichkeit. Aber ruhelos von unerreichbaren Ideen bewegt, wird das Leben damit den Charakter der unendlichen Sehnsucht und schmerzlichen Ungenügens zeigen, mit dem wir nun an den innersten Nerv des Faustischen Menschentums rühren. Das bedeutet eine innere Annäherung an das Christentum, dessen Weltverleugnung doch nur die Kehrseite seiner Gottessehnsucht ist. Und doch einen fundamentalen Unterschied! Denn so sehr sich die Gottessehnsucht des Christen unter dem Antriebe der so viel gewaltigeren Spannung zwischen Idee und Wirklichkeit zu jener übermenschlichen Kraft der Extase („Heraussetzung") steigern kann, die sich im Märtyrertum offenbart, so verhält sich die christliche Sehnsucht nach dem Unendlichen zu der unendlichen Sehnsucht des Idealisten doch nicht anders als Leiden zu Handeln; und der passiven Sehnsucht des Christen steht daher die aktive Sehnsucht des, durch den Realismus der Aufklärung hindurchgegangenen Idealisten als etwas grundsätzlich anderes gegenüber. Denn wenn der Christ die Welt als das schlechthin Wertwidrige, so betrachtet der Idealist die Welt als die einzige Form, in welcher die Idee überhaupt Wirklichkeit besitzt. Und nicht die Verleumdung, sondern die Idealisierung der Wirklichkeit ist darum die wahre Aufgabe des Idealisten. Damit aber zeigt der Idealismus wenn auch in einem höheren Sinne dieselbe weltzugekehrte Richtung wie die Aufklärung und den, zuerst im Protestantismus christlich vorgebildeten Glauben, daß zwar das Leben des Menschen ein Weg zu Gott sei, der Weg zu Gott aber ein Weg durch die Welt.

Darin liegt nun zu gleicher Zeit die Stellung des Idealismus zur Erlösungsidee eingeschlossen. Während sich nämlich im Christentum durch die göttliche Gnade das Wunder einer Erlösung von der Welt, so vollzieht sich im deutschen Idealismus aus eigener Kraft das größere Wunder einer Erlösung durch die Welt! Auch für ihn mußte ja der Gedanke einer Erlösung von der Problematik des Lebens eine weit bedeutsamere Rolle spielen als in der Aufklärung, die der immer nur als vorläufig betrachteten Fragwürdigkeiten des Daseins durch den rea-

listischen Fortschrittsglauben sehr viel leichter überhoben war als der Idealismus, der doch das Bewußtsein einer grundsätzlichen und ewigen Spannung zwischen Wirklichkeit und Idee mit sich trug. Für den Idealismus hätte darum mit der von Rousseau heraufbeschworenen Krisis der Kulturbewertung der zivilisatorische Fortschrittsglaube jede Bedeutung verlieren müssen, wenn er nicht doch gewußt hätte, diesem realistischen Fortschrittsglauben einen neuen idealen Sinn zu geben. Betrachtet man nämlich das Verhältnis von Wirklichkeit und Idee, das sich für jeden Augenblick als ein unendlicher Abstand charakterisiert, unter dem Gesichtspunkte jener aus der Idee entspringenden unendlichen Bewegung der Wirklichkeit, so erscheint diese Bewegtheit nicht bloß als die tragische Folge der Unerreichbarkeit der Idee, sondern geradezu als ein Kunstgriff der Idee, ihre metaphysische Unendlichkeit in einer zeitlichen Unendlichkeit zu entfalten, d. h. nacheinander zu verwirklichen, was, in der Paradoxie des Verstandes gesprochen, unwirklich in ihr beieinander ist. Damit aber gewinnt die im Christentum so durchaus negative Idee der „Zeitlichkeit" einen ungeahnten positiven Sinn; und die Zeitlichkeit, die auch den Idealisten zunächst nur als die Immer-Wiederkehr des tragischen Zwiespalts zwischen Wirklichkeit und Idee erscheinen muß, erhält mit einem Male die Bedeutung eines fortschreitenden Entwicklungsprozesses, in dem sich die Idee immer mehr auswirkt, so zwar, daß keine Station dieser Entwicklung weder den Charakter einer Endgültigkeit noch einer ideellen Betontheit und folglich keine vor keiner irgend etwas voraus hat, weil sie sich alle in dem gleichen Abstande von der Idee befinden, aber alle Stationen zusammengenommen allerdings eine ideelle Bedeutung haben, die der metaphysischen Einheit der Idee ... zwar nicht entspricht, ihr aber doch um viele Grade näherkommt. Und zwar ist es nicht sowohl die Summation aller Individuationen, in der sich die Idee gewissermaßen „endlich" erschöpft, als vielmehr der Prozeß einer fortschreitenden Entwicklung, in dem das zeitlich Spätere das zeitlich Frühere zur ideellen Voraussetzung hat. Wenn die Entwicklung auch niemals zu einer (grundsätzlich unmöglichen) Erreichung der Idee führt, ja wenn die Entwicklungsstufen vor der Idee grundsätzlich gleichen Wert besitzen, da jede als eine durch die folgende Stufe aufgehobene Form der Idee betrachtet werden muß und jeder Fortschritt also mit einem Rückschritt, jeder Gewinn mit einem Verlust verbunden ist, so ist die Entwicklung als Ganzes dennoch nicht umsonst gewesen. Die ruhelose Bewegung der Wirklichkeit durch die Idee ist nicht die ewige Wiederkehr des Gleichen, sondern eine fortschreitende Entwicklung, deren Sinn jedoch nicht die letzte Stufe, sondern die „Entwicklung" der Idee durch alle ihre Stufen hindurch ist.

Doch bedeutet die Idee der Entwicklung als solche offenbar noch keineswegs die Erlösung der einzelnen Lebenswirklichkeit und Stufe von der mit der Entwicklung immer verbunden bleibenden subjektiven Problematik. Denn nur die Idee wird gewissermaßen durch die in der Entwicklung sich vollziehende zunehmende Verwirklichung erlöst. Und der Mensch bleibt nach wie vor in jener ruhelosen, von unendlicher Entwicklungssehnsucht getriebenen Bewegtheit, die ihn zwar der Idee entgegenleitet, aber in der tragischen Gewißheit, die Idee „in Wirklichkeit" niemals zu erreichen. Erlösung wird ihm deshalb in Wahrheit erst zuteil, wenn er den Standpunkt seiner bewegten Wirklichkeit verläßt und sich hinaufschwingt auf den Standpunkt ... der Idee. Der Ruhelosigkeit der ideenbesessenen Wirklichkeit gegenüber gibt es nur eins: die Ruhe in der Idee. Und wer es erschwungen hat, vom Standpunkte der Idee herab Welt und Leben zu betrachten, sein Bewußtsein in die Idee hinein zu verlegen und aus der Idee heraus zu fühlen, für den ist Entwicklung kein tragisches Schicksal, sondern eine selige „Notwendigkeit", in der die Not des ideenbewegten Lebens endlich gewendet wird: zwar eigentlich nur die Not der Idee, aber die Idee und er sind eins geworden, zu einer „Identität", die sie ihrem Wesen nach in Wahrheit sind. Der Aufschwung in das Reich der Idee: das also ist die Erlösung der Lebenswirklichkeit, wie der Abstieg der Idee in die Wirklichkeit die Erlösung ist der noch ungeborenen Idee. Wirklichkeit und Idee also erlösen sich gegenseitig und vollziehen einen Prozeß der gegenseitigen Selbsterlösung, der für die dualistische Verstandeserkenntnis einerseits als Verwirklichung und anderseits als Bewußtwerdung der Idee erscheint, für das mystische Bewußtsein aber in Wahrheit dasselbe ist. Denn erst dadurch kommt ja die nur als Totalität verwirklichte Idee wahrhaft, wenn auch nicht wirklich zu sich selbst, daß ihre vergänglichen Einzelwirklichkeiten im Bewußtsein ideell vereinigt sind. Ein volles Dasein gewinnt sie nur im Geiste, aber dieses geistige Dasein gewinnt sie nur durch die Summe ihrer Wirklichkeiten, die ihrerseits ihr wahres Dasein erst durch ihre Vereinigung im Geiste gewinnen.

Das ist die Idee dieses Idealismus in ihrem letzten und schwierigsten Sinne, der aber auch für den Idealisten selber schwierig, ja beinahe über seine Kräfte ist. Denn solchen Aufschwungs auf den Standpunkt der Idee ist der im Flusse der Wirklichkeit befindliche Mensch nur schwer imstande. Aber wie dem christlichen Menschen die übernatürliche Gnade, so kommt dem Idealisten eine natürliche Gnade zu Hilfe, die ihn gewissermaßen spielend dazu anleitet, die Wirklichkeit mit den Augen der Idee zu betrachten. Diese natürliche Gnade ist die Kunst! In der Kunst nämlich haben wir jene höchste Form der Ideenverwirklichung,

die auch im Geiste des Künstlers und des Kunstschauenden erst wahre Existenz gewinnt. Und nur wer das Kunstwerk mit den Augen seiner Idee, nur wer es symbolisch anzuschauen vermag, hat die Kraft, in seinem Geiste ihm ein wahres Dasein zu bereiten. Aber wenn die Kunst darum über sich selbst hinaus eine unermeßliche Bedeutung als hohe Schule einer symbolischen Lebensauffassung überhaupt besitzt, so ist sie an sich selbst der heilige Tempelbezirk des Menschentums, in dem wir dem Reiche der Idee und einer allerdings nur zeitlichen Erlösung am nächsten sind. Denn wie Goethe diesen Zustand der Ideenseligkeit in der Kunst geschildert hat:

Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,
Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,
Besänftiget wird jede Lebenswelle,
Der Tag wird lieblich, und die Nacht wird helle.

Das ist die unermeßliche Bedeutung der Kunst in der Weltanschauung des deutschen Idealismus, die der christlichen Sündenverzweiflung und Weltflucht den Faustischen Weltschmerz und Faustische Weltdurchdringung, der Erlösung durch die Gnade Gottes aber gegenübergestellt hat die Idee einer Erlösung durch die Gnade der Kunst, und damit der christlichen Kirche den Tempel der Musen. Und in doppelter Beziehung steht darum Goethe als die große repräsentative Gestalt in der Mitte seines Zeitalters da: als Dichter, dem das Sakrament der Kunst zu spenden wie keinem anderen verliehen worden, und als Persönlichkeit, an der das Mysterium der erlösenden Entwicklung wie an keinem anderen ... außer dem Faustischen Helden seiner größten Dichtung offenbar geworden ist. Diese Gestalt kann uns als Vorbild dienen, wenn es sich darum handelt, dem Heiligenideal des Christentums das Heiligenideal einer neuen Zeit entgegenzustellen, die auch das Leben sub specie aeternitatis, aber einer anderen Ewigkeit betrachtet als der einer unwirklichen Jenseitigkeit, nämlich unter dem Gesichtspunkte einer wirklichen Ewigkeit und ewigen Wirklichkeit: der im Wirklichen sich entwickelnden und im Geiste zu sich selber kommenden Idee.

4.

Fassen wir diese Grundideen des deutschen Idealismus noch einmal zusammen, so beruhen sie auf der erkenntnistheoretischen Grundlage einer negativen Verstandeskritik und einem positiven Glauben an die Kraft der Intuition, oder, von der objektiven Seite her gesehen, auf einer zur Wesensschau führenden Durchschauung der Verstandeswirklichkeit als einer bloßen Erscheinung. Sie lösen das Weltproblem durch den Identitätsgedanken einer Dreieinigkeit von Ich, Welt und Gott; das

Problem der menschlichen Freiheit durch den kategorischen Imperativ der Idee; die objektive Problematik des Idealismus durch den Entwicklungsgedanken, ihre subjektive Problematik durch das Ideal der Ruhe in der Idee und die Frage nach der Kraft zu solchem Idealismus durch die Idee von der Gnade der Kunst.

Sie zusammen tragen die Weltanschauung des „Volkes der Denker und Dichter" und formen sie aus in einer Dichtung, die deshalb auf das tiefste mit Philosophie, und einer Philosophie, die deshalb auf das tiefste mit Dichtung gesättigt ist. Aber es sind in der Tat nur ihre Grundideen, so wie das in großen Linien umrissene Ideensystem der Aufklärung nur die Grundideen zum Ausdruck brachte, die im Zusammenhang der europäischen Ideengeschichte entscheidende Bedeutung haben. Und es bedarf nicht des Hinweises, daß auch sie nur die Hauptideen in einem ungeheuren Ideenorganismus sind, die sich zu seiner Totalität verhalten wie ein Skelett zu dem überall selbständigen und doch überall durch das Ganze bedingten Wunderwerke eines differenzierten Körpers. Sie sind ein Skelett auch insofern, als sie gewissermaßen der verborgenste, aber nichtsdestoweniger wie das Skelett der richtunggebende Teil des Körpers sind. —

Die Entwicklung dieses Ideensystems ist die Geschichte der Goethezeit. Aber es ist eine Entwicklung unter dem Antriebe jener ewigen Problematik, die durch die Entwicklung, wie angedeutet worden ist, ihre Lösung erfährt. Sie ist nicht nur jener scheinbar einfache Doppelvorgang einer allmählichen Verwirklichung und Bewußtwerdung der Idee, sondern ein auf dem ewigen Widerspruch zwischen Idee und Wirklichkeit beruhender Entwicklungsprozeß, den die idealistische Philosophie als Dialektik der Idee bezeichnet hat. Und was vom Standpunkte der Idee als ein müheloses Geborenwerden erscheint, dessen Mutterqualen dem Kinde wie jedem Kinde nicht zum Bewußtsein kommen, das erscheint vom Standpunkte der Lebenswirklichkeit als ein unaufhörlicher und heißer Kampf zwischen Idee und Wirklichkeit, Idealismus und Realismus, Intuition und Verstand, aus dem nur unter den größten Anstrengungen der Idealismus schließlich, und doch vom Standpunkte der allgemeinen Ideengeschichte aus nur vorübergehend, als Sieger hervorgeht. Denn Idealismus ist eben seinem Wesen nach keine Wirklichkeit, sondern eine ideale Forderung, der zu entsprechen unter den Einwänden, die die Verstandeswirklichkeit dagegen erhebt, eine niemals ganz zu erfüllende Aufgabe ist. Sie ist eine psychologisch beschreibbare Aufgabe jedes einzelnen Menschen, an den, nachdem einmal unser Wesen seine metaphysische Einheit verloren und sich in die verschiedenen und entgegengesetzten Organe, Triebe und Bedürfnisse differen-

ziert hat, Verstand und Wirklichkeit ihre Ansprüche nicht aufgeben trotz der Einsicht, daß sie als einseitige und unvollständige Formen von Welt- und Lebensauffassung in einer höheren Wesensschau aufgehoben zu werden bestimmt sind. Sie ist aber zugleich für die Menschen der Goethezeit eine historische Aufgabe. Denn Schritt für Schritt hat der deutsche Idealismus seinen Boden der äußeren und der inneren Macht der Aufklärung abzugewinnen, von der auch der durch die Aufklärung hindurchgegangene Mensch so schwer loskommt wie der Mensch von der Verstandeswirklichkeit überhaupt. Und wie Christentum und Aufklärung, so hat auch der deutsche Idealismus sich Freiheit und das Leben nur dadurch verdient, daß er seine Idee gegen den Widerspruch von Verstand und Wirklichkeit täglich neu erobert hat. Der Kampf zwischen Ideal und Leben, Idee und Wirklichkeit, Intuition und Verstand ist deshalb die treibende Kraft jener gewaltigen und im Verhältnis zu andern Ideengeschichten unvergleichlich schnellen Entwicklung, die sich zu immer neuen Lösungen dieses Problems emporgegipfelt hat, so oft die durchlaufenen Lösungen ihre lösende Kraft verloren. Als solche aber haben wir zu betrachten: die deutsche Philosophie als die Legitimation des Idealismus vor dem Verstande, die deutsche Dichtung als seine Verwirklichung in der Phantasie, und die menschlichen Gestalten unserer Geistesheroen als seine Lebensbeispiele.

Von den Phantasieverwirklichungen aber hat keine gewaltiger diese ewige Problematik des gegen Wirklichkeit und Verstand um seine Existenz kämpfenden Idealisten symbolisiert als die Faustdichtung, die in ihren beiden großen Gegenspielern, ideengeschichtlich betrachtet, nichts anderes darstellt als den in der Geschichte der Goethezeit durchgefochtenen welthistorischen, im Grunde freilich ewig menschlichen Kampf zwischen Idealismus und Aufklärung, d. h. die Erziehung des geborenen Idealisten durch die Enttäuschung der Aufklärung zu jener hohen Art einer idealistischen Weltauffassung, die der Verstandesmensch Mephisto zwar nicht versteht, in welcher der faustische Mensch aber endlich seinen Frieden findet. Wie in der Dichtung, so zeigt sich auch in der Geschichte der Mephisto der Aufklärung als ein „Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft". —

Es ist das Thema des vorliegenden Buches, die Geschichte des Idealismus als eine Folge von Entwicklungsstufen und die Zeugnisse der deutschen Literaturgeschichte der Goethezeit als solche Entwicklungsstufen darzustellen. Dafür wird es jedoch von Vorteil sein, den Verlauf dieser Entwicklungsgeschichte zunächst einmal im ganzen zu überblicken, um eine vorläufige Vorstellung von den entscheidenden Stationen und den seelischen Phasen zu bekommen, die sie passiert

hat. Dieser Verlauf findet zwar seinen Ausdruck in der Disposition des Buches; aber es bedarf einer Deutung dieser Disposition, um dem Gange der Darstellung mit vollem Verständnis folgen zu können.

Die idealistische Bewegung der Goethezeit entspringt in dem Typus des faustischen Menschen, den wir zugleich als den letzten Typus der Aufklärung bezeichnet hatten. Sie hat also zunächst die negative Form einer Auflehnung gegen den Rationalismus und Realismus der Aufklärung, aber aus dem positiven Geiste eines neuen Lebensgefühls. Die Ausformungen dieser Bewegung haben jedoch verschiedenen Charakter je nach dem Umstande, ob die führenden Geister selbst noch wesentlich rationalistisch oder schon irrationalistisch sind. Und so beginnt der Irrationalismus einerseits mit der Skepsis der höchsten Aufklärungstypen gegen die Verstandeskultur: mit Humes erkenntnistheoretischen Zweifeln an dem Werte der Verstandeserkenntnis, die Kant aus seinem dogmatischen Schlummer aufrütteln; mit dem skeptisch verallgemeinerten Pessimismus Rousseaus gegenüber der Aufklärungskultur, der das ganze Kulturproblem aufrollt; und mit der rationalistisch begründeten Kritik Lessings an der rationalistischen Dichtung der Aufklärung und deren vornehmstem Beispiel, dem französischen Klassizismus. Ihr aber folgt unmittelbar der gefühlsmäßige Ausdruck des Irrationalismus in dem, was nun den positiven Durchbruch des neuen Lebensgefühls bezeichnet, die Sturm-und-Drang-Bewegung. Und in doppelter Beziehung hat diese stürmische Jugendphase des deutschen Idealismus einen ausgesprochen gefühlsmäßigen Charakter: nicht nur weil hier überhaupt die entscheidende „erkenntnistheoretische" Wendung vom Kultus des Rationalen zum Kultus des Irrationalen erfolgt, sondern weil diese Wendung selbst zunächst ganz gefühlsmäßig und praktisch ist und noch keineswegs den Drang hat, sich theoretisch zu begründen. Wenn schon jede Ideenbewegung vielleicht in der Sphäre des Gefühls beginnt, so liegt es im Wesen einer irrationalistischen naturgemäß besonders, zuerst in der Sphäre des Gefühlslebens fruchtbar zu werden. Und die Geschichte des deutschen Idealismus läßt sich deshalb psychologisch als eine Entwicklung auffassen, die, in der letzten Einheit des Menschentums entspringend und nacheinander seine verschiedenen Sphären durchdringend, sich aus dumpfer „einfältiger" aber kraftvoller Gefühlssicherheit allmählich in hellste, vielfältige aber auch kraftentleerte Ideenbewußtheit verwandelt. Jedenfalls ist es für die Jugendphase der Goethezeit charakteristisch, daß sie nicht schon unter dem Zeichen der Philosophie, sondern ganz und gar unter der Führung der Dichtung steht, die neben sich höchstens eine aphoristische und rhapsodische Interpretation, aber kaum eine eigentlich neue Theorie duldet.

Nichtsdestoweniger treten schon in dieser ersten Phase die entscheidenden Ideen der Goethezeit für den Historiker klar hervor. In Hamanns sibyllinischen Büchern wird zum ersten Male die erkenntnistheoretische Idee der Totalität als des wahren Erkenntnisorgans angedeutet. In Herders erstaunlich frühreifen ästhetischen, psychologischen und historischen Jugendschriften zeigt sich mit überraschendem Erfolg die neue Erkenntnispraxis der symbolischen Weltauffassung. Und unter den Wunderhänden des jungen Goethe, des genialsten von allen, erblüht eine Dichtung, die, ihrem Wesen nach das Symbol seines Lebens, als solche zum ersten Male das faustische Menschentum mit seinem neuen Lebensgefühl und seinem neuen Lebensideal zum Ausdruck bringt. In Goethes Natur- und Geniegefühl aber liegt in unentwickelter Form die spätere Idee der Identität, die hier eben noch nicht die Form einer Idee, sondern erst die urtümliche Form einer wesenhaften Gefühlsverbundenheit des Ich mit der großen Gott-Natur besitzt. Und nicht weniger zeugen seine, von der unendlichen Sehnsucht nach unbestimmten aber hohen Lebensidealen dämonisch getriebenen Gestalten in undifferenzierter Form jene ideale Lebensrichtung, die sich später zum kategorischen Imperativ der Idee abklärt.

Zugleich aber meldet sich zum ersten Male die Problematik des Idealismus; und die Realität, die in der Flamme des Idealismus gewissermaßen verbrennt, zeigt sich doch stark genug, diese Flamme blutig rot zu färben und nicht bloß als Flamme, sondern auch als Rauch aufzugehen. Nicht nur die Dichtungen des jungen Goethe, sondern erst recht diejenigen des jungen Schiller verkündigen die Tragik des Idealisten: die allgemeine Tragik des höheren Menschen überhaupt und seine besondere Tragik in der Beschränktheit einer aufgeklärten Zivilisation. Ja im Gegensatze zu dem Fortschrittsglauben der Aufklärung entsteht jener sentimentale „Rückschrittsglaube" des gegenwärtig unbefriedigten Idealisten, in dem der Entwicklungsgedanke zunächst eine scheinbar umgekehrte Richtung aufweist. Aber es ist ein höchst charakteristischer Zug der Goethezeit: ihre Zukunftsideale spiegeln sich regelmäßig in entsprechenden Vergangenheitsidealen, an denen die ersteren nicht nur zum Bewußtsein kommen, sondern die gewissermaßen auch die Funktion von historischen Bürgschaften für die Möglichkeit der Zukunftsideale übernehmen. Der Ideenfortgang der Goethezeit drückt sich deshalb unter anderem auch darin aus, daß sie sich nacheinander erst für die Urzeit, dann für das Morgenland, das Griechentum, das christliche Mittelalter und endlich für die indische Wunderwelt begeistert. Die Sturm-und-Drang-Periode hat das Ideal der naturhaften Urzeit; denn in ihm verdichtet sich der Haß gegen die Aufklärungszivili-

sation und die Sehnsucht nach einer Rückkehr zur Natur. Und dieses Ideal weist zugleich auf die größere Idee hin, in der die Sturm-und-Drang-Bewegung vorübergehend ihren Frieden findet: die Natur. Die Ruhe in der Idee besteht für diese erste Phase der Goethezeit in der Ruhe in der Natur. Aber die Undifferenziertheit dieser Idee ist auch der Grund, warum sie dem faustischen Menschen doch nur vorübergehend Erlösung gewährt. Erst die geläuterte Natur hat die Gnadenkraft der Kunst! Mit einem wie feurigen Ausrufungszeichen der Idealismus also auch ins Leben gesprungen war, mit einem so drohenden Fragezeichen endete deshalb die erste Phase seiner Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit; und ein starkes Bedürfnis nach Besinnung und Revision seiner enthusiastischen Form ist das Resultat, mit dem sie schließt ... und eine neue Phase der Entwicklung vorbereitet.

Diese zweite Phase des deutschen Idealismus ist deshalb ihrem seelischen Charakter nach auch ein scheinbarer Rückschlag gegen die erste. Sie steht nicht mehr im Zeichen erster sieghafter Begeisterung, sondern einer ersten Resignation und einer sie besiegenden männlichen Entschlossenheit. An die Stelle des Gefühlsrausches tritt jetzt das ernste Bedürfnis nach Tat und praktischer Lebenserprobung, das Studium der großen Realitäten, Natur und Geschichte, aber auch eine religiöse und philosophische Verinnerlichung. Nach der dichterischen Springflut der ersten Phase tritt im Strom der Dichtung nunmehr eine gewisse Ebbe ein, und die Führung der Ideengeschichte geht zum ersten Male auf die Philosophie über.

Es ist die Periode von Kants epochemachenden Gedankentaten, Herders mit der Bückeburger Einsamkeit beginnenden zweiten Lebensdrittels, Goethes weimarischer Amtszeit und die Zeit von Schillers historisch-philosophischen Studien, die zwar nicht äußerlich, wohl aber innerlich, d. h. entwicklungsgeschichtlich „gleichzeitig" sind. Ein starker ethischer Grundzug durchwaltet diese Periode des deutschen Idealismus, die man zum Unterschiede von der „genialischen" Sturm-und-Drang-Periode deshalb sehr wohl als seine „ethische" Periode bezeichnen kann, wenn man nicht vorzieht, sie allgemeiner als die Periode des „Vernunftidealismus" zu bezeichnen. Denn die ideengeschichtliche Leistung dieser Phase ist keineswegs nur die ethische Klärung des deutschen Idealismus, die sich philosophisch durch Kants kategorischen Imperativ der Idee vollzieht und sich dichterisch in Goethes „Iphigenie" symbolisiert; sondern ihr vorauf geht die erkenntnistheoretische Klärung durch Kants „Kritik der reinen Vernunft" und ihre produktive Ergänzung durch die ganz in der Stille sich ausbildende intuitive Geistesart Goethes, durch die Herders vor allem an der Geschichte geübte symbolische Welt-

auffassung die Form einer eigentümlichen Naturphilosophie annimmt. Zugleich aber entwickelt sich aus der religiösen Vertiefung Herders und der ethischen und naturphilosophischen Besinnung Goethes unter Aufnahme und Umbildung älterer Ideensysteme (Leibniz, Shaftesbury, Lessing), vor allem aber an der Auseinandersetzung mit Spinoza eine deutlichere Idee jener metaphysischen Identität von Gott und Welt, die in Herders Formulierung zwar der Kantischen Philosophie gegenüber als veraltet erscheint, aber doch nur darauf wartet, vom Kritizismus aufgenommen und in seiner Form wiedergeboren zu werden. Denn Kants Kritizismus und Herder-Goethes Pantheismus verhalten sich zueinander wie Form und Gehalt, die die innere Bestimmung haben, sich aufeinanderzu zu entwickeln. Schließlich ist diese Phase des Idealismus aber bedeutungsvoll auch durch die neue Formulierung und erste Durchführung der deutschen Entwicklungsidee. Und in Herders großem Hauptwerke, der Quelle der deutschen Geschichtsphilosophie, sehen wir die erste idealistische Antwort auf die pessimistische Frage Rousseaus nach dem Werte der Kulturbewegung, damit aber zugleich den ersten, wenn auch noch sehr unvollkommenen Versuch, das neue Menschheitsideal des faustischen Menschen, sein Humanitätsideal zu begründen, zu vertiefen und vor der Wirklichkeit zu legitimieren. Die gleichzeitige Dichtung, die an ideengeschichtlicher Bedeutung in dieser Phase zwar hinter den großen philosophischen Leistungen zurücktritt, spiegelt nichtsdestoweniger auf das deutlichste den sich vollziehenden Geisteswandel. Und wie sie sich inhaltlich von der Verherrlichung des Genie-Ideals zur Verherrlichung eines sittlich-religiösen Menschentums, so entwickelt sich ihr Stil von einem idealistischen, aber noch undifferenzierten Naturalismus zu einem, mit der griechischen Tragödie wetteifernden strengen Idealismus.

Aber sowohl in dieser Kunst wie in der gleichzeitigen Ideenentwicklung liegt eine stark verhaltene S p a n n u n g. Wie diese Periode aus der erstmals tief erfahrenen Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit hervorgegangen ist, so beruht sie ihrem Wesen nach auf eben dieser Spannung, die sie ohne letzten Erfolg zu überwinden trachtet. Zwar erscheint jetzt mit aller Klarheit die erhabene Ruhe in der Idee als das wahre Ideal für eine Überwindung dieser ewigen Spannung; aber dieser Sieg des Idealismus ist ein Pyrrhussieg und enthält noch keine wahre seelische Erlösung. Wie es bei Ibsen heißt, „die Lebensanschauung der Rosmer adelt, aber sie tötet das Glück", so wird auch in dieser Phase des Idealismus ein Erhabenheitsideal über dem Menschen aufgerichtet, das mehr dem dualistischen Bewußtsein der Vernunft als dem monistischen Gefühl des metaphysischen Menschentums zu ent-

springen scheint und deshalb dem Grundgefühl des deutschen Idealismus innerlich widerspricht. Endlich wird dieses reine Pflichtideal dem faustischen Menschen unerträglich: Goethe flieht nach Italien, Schiller widerspricht der Kantischen Ethik, und beide zusammen finden nun in der Kunst das erlösende Wort der Zeit.

Damit aber beginnt die dritte und klassische Periode, die ihrem entwicklungsgeschichtlichen Wesen nach die Synthese der ersten und zweiten oder, anders gesprochen, die Versöhnung von Idealismus und „Naturalismus" ist. Sie bedeutet demgemäß die Reifezeit oder das Mannesalter des deutschen Idealismus. Diese Synthese beruht auf der entscheidenden Idee von der Gnade der Kunst, die in dieser Phase endlich klar zum Durchbruch kommt, und die durch das Glas der Kantischen Ideen zum ersten Male in ihrer ganzen Bedeutung erkannt und philosophisch formuliert zu haben die große ideengeschichtliche Leistung Schillers ist. Diese Phase ist also die Geburtsstunde des deutschen Kunstidealismus; und sie steht damit nicht mehr wie die erste unter dem Zeichen der Dichtung oder wie die zweite unter demjenigen der Philosophie, sondern im Zeichen einer durch „Wilhelm Meister" und „Faust" repräsentierten philosophischen Dichtung und einer auf die Gesamtheit des Lebensproblems ausgedehnten Kunstphilosophie. Im Vordergrunde stehen also wieder unsere großen Dichter; und diese Periode hat nicht mehr wie die vorige einen vorwiegend ethischen, sondern einen ästhetischen Charakter, in dem das ethische Element freilich im vollen Umfange „aufgehoben" ist.

Es hängt damit auf das engste zusammen, daß diese Periode die relativ geringste Bedeutung für die Weiterbildung des ersten idealistischen Ideenkreises besitzt und weder die erkenntnistheoretischen noch die metaphysischen Ideen weiterentwickelt. Trotzdem ist auch hier ihre Bedeutung groß genug. Denn ihre großen dichterischen Leistungen sind nichts anderes als die reife Frucht der neuen intuitiven Wesensschau, die sich gewissermaßen als die Blüte aus dem Kelche der Vernunftkritik erweist. Es sind die klassischen, nach ihrer eigenen Intention auf dem Wesen der Dinge beruhenden Dichtungen Goethes und Schillers. Und die in ihnen waltende Harmonie ist nichts anderes als der künstlerische Reflex der gefühlsmäßig erfaßten Identitätsidee, die jedoch unter der Herrschaft des kantischen Agnostizismus überall nur bis an die Grenze des Metaphysischen entwickelt wird. Denn das ist für den Klassizismus die entscheidende Grenze! Ja zum Unterschied von der auf religiöse Verinnerlichung gerichteten zweiten Phase hat diese dritte scheinbar einen geradezu antimetaphysischen Zug und charakterisiert sich als eine erlöste Rückkehr aus dem Reiche des Absoluten in die

zwar bewußt symbolisch aufgefaßte, aber darum auch heitere Welt der Formen. In der Frage der Ideenseligkeit liegt deshalb der Brennpunkt ihres Interesses, und alle ihre ideengeschichtlichen Leistungen drehen sich um das Problem der Erlösung aus dem Widerstreite der ewigen Spannung zwischen „Ideal und Leben". Erst in dieser Periode wird die ganze Fragwürdigkeit des idealistischen Menschentums in voller Größe und in letzter Klarheit dargestellt, aber in dieser Periode findet der Idealist für seine Problematik endlich eine befriedigende Lösung. In der Form des Goetheschen Erziehungsromans gewinnt die Entwicklungsidee ihre erste große dichterische Gestalt, in der Faustdichtung ihren gewaltigen Höhepunkt, und in Schillers Kulturphilosophie wird die Herdersche Geschichtsphilosophie auf ein ganz neues Fundament gestellt. Die Erziehung zu einem neuen Menschentum wird das gemeinsame Thema von Dichtung und Philosophie. Dies Menschentum steht unter dem Zeichen eines völlig reif gewordenen und mit der Wirklichkeit versöhnten Idealismus. Aber die Erziehung zu diesem Idealismus steht hier zum ersten Male voll unter der begnadenden Sonne der Kunst. Als die letzte Antwort auf die Fragwürdigkeit eines idealistischen Menschentums erscheint hier Schillers Idee der ästhetischen Erziehung des Menschen zur wahren Humanität, die auch den zweiten Teil der Faustdichtung trägt und in Faustens Vermählung mit Helena ihren symbolischen Ausdruck findet. —

Damit hat die Geschichte des deutschen Idealismus ihre erste Epoche vollendet, die dieses Buch unter der Bezeichnung „humanistischer Idealismus" zusammenfaßt und einer zweiten Epoche, dem „romantischen Idealismus" gegenüberstellt. Denn zwar ist auch die romantische Epoche nur eine Weiterentwicklung der allgemeinen ideengeschichtlichen Grundlage der gesamten Goethezeit, und es tritt auch in ihr keine Idee zutage, die nicht schon in der humanistischen Epoche vorgebildet wäre. Aber nichtsdestoweniger bildet der Übergang vom humanistischen zum romantischen Idealismus eine Wendung, deren tiefere Bedeutung über diejenige noch hinausgeht, die in der Entwicklung des Idealismus von der genialischen zur ethischen und ästhetischen Phase liegt, und die sich erst dann ganz erschließt, wenn man das unterschiedliche Verhältnis der ersten und zweiten Epoche zu Aufklärung und Christentum ins Auge faßt. Die erste Epoche der Goethezeit nämlich ist mit der Aufklärung noch durch das verbunden, was man in einem bestimmten Sinne als „Humanismus" bezeichnen kann. Auch die erste Epoche der Goethezeit ist wie die Aufklärung eine unmetaphysische und individualistische Weltanschauung, wenn auch in einem durchaus verschiedenen, ja entgegengesetzten Sinne. Denn während die Aufklärung

ihrer Idee nach unmetaphysisch ist, aber in ihrem derzeitigen Entwicklungsstadium immer noch eine verbleichende Aureole dogmatischer Metaphysik besaß, hat der deutsche Idealismus einen ideellen Trieb zur Metaphysik, verharrt aber bis zum klassischen Stadium seiner Entwicklung und gerade da in einer bewußten, durch Kant gebotenen metaphysischen Enthaltsamkeit. In ähnlicher Weise charakterisiert sich die erste Epoche der Goethezeit als eine Steigerung des Individualismus weit über denjenigen der Aufklärung hinaus und doch zugleich als ein völliger Wechsel der geistigen Richtung. Denn während der aufgeklärte Individualismus die individuellen Forderungen der Person, vertritt der idealistische Individualismus den kategorischen Imperativ ihrer Idee. Dieser entgegengesetzten geistigen Richtungen ungeachtet besteht zwischen der Aufklärung und der ersten Epoche der Goethezeit jene weitgehende äußere Übereinstimmung, die sie zusammen als Humanismus kennzeichnet, nämlich als eine Weltanschauung, die sich im Gegensatze zu jedem theologischen oder allgemeiner gesprochen metaphysischen Ideensystem eine diesseitige Welt vom Standpunkte des menschlichen Individuums erbaut, in welcher der Mensch als der letzte Träger aller Werte erscheint. Wir hören deshalb gewissermaßen den Grundbaß der ganzen humanistischen Epoche, wenn uns noch aus dem Munde des greisen Faust mit großer Bestimmtheit die Mahnung entgegentönt: „Der Erdenkreis ist mir genug bekannt, nach drüben ist die Aussicht uns verrannt; Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet, sich über Wolken seinesgleichen dichtet! Er stehe fest und sehe hier sich um, dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm! Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen! Was er erkennt, läßt sich ergreifen!" Und es wird damit nur die Schlußfolgerung aus dem tiefsinnig gegründeten Agnostizismus der Kantischen Philosophie gezogen, die das Wunder einer gesetzmäßigen Wirklichkeit damit erklärt, daß sie dieselbe zu einer subjektbedingten Welt von Erscheinungen macht, deren „An sich" zu erkennen dem Wesen unseres notwendig menschlichen Erkenntnisvermögens prinzipiell unmöglich ist.

Die epochemachende Wendung des romantischen Idealismus besteht nun darin, daß mit ihm die humanistische Form des deutschen Idealismus endlich gesprengt und überschritten wird. Seine entscheidende Tat ist eine idealistische Metaphysik; und auf die genialische, die ethische, ästhetische Phase folgt nunmehr die metaphysische Phase des deutschen Idealismus, mit der aber zugleich eine neue Epoche eingeleitet wird. Es pflegt in der Darstellung der Philosophiegeschichte, die sich als eine logische Entwicklung aus einander folgender Ideen zu erweisen sucht, den Anschein zu gewinnen, als ob das Auftreten der deutschen

Transzendentalphilosophie nur eine logische Folge der durch Kant entfesselten Ideenbewegung sei und auch ohne psychologisches Bedürfnis einfach logisch automatisch durch die Dialektik des Gedankens Wirklichkeit gewonnen habe. Es gibt jedoch an diesem Punkte der Entwicklung kein wichtigeres Geschäft als zu zeigen, daß dem logischen Bedürfnisse der Kantischen Philosophie ein nicht minder großes psychologisches der damaligen kulturführenden Menschheit entsprach, für das die deutsche Transzendentalphilosophie nicht weniger eine innerste „Notwendigkeit" bedeutete. Der Kunstidealismus der klassischen Phase machte zwar den Anspruch, die Problematik des idealistischen Lebens auch ohne Benutzung metaphysischer Hilfsvorstellungen befriedigend gelöst zu haben. Aber diese äußere Metaphysiklosigkeit des klassischen Idealismus erwies sich grade als seine eigentliche menschliche Fragwürdigkeit. Denn war die Kluft zwischen Ideal und Leben durch den Kunstidealismus auch in kunstvoller Weise überbrückt, so war diese Brücke doch gleichsam nur ein Regenbogen, der zwar die Geister trug, den Abgrund aber um so mehr beleuchtete, über den er hinüberführte. Und die ganze menschliche Fragwürdigkeit des ästhetischen Idealismus, mit dem nur Menschen zu leben vermochten, die unbewußt stark metaphysisch verwurzelt waren, wird durch die einfache Tatsache deutlich genug offenbar gemacht, daß, wenn wir nunmehr die jüngere Generation der Hölderlin, Tieck, Schlegel, Novalis, Kleist, Werner, Brentano usw. ins Auge fassen, die Zahl der problematischen Naturen niemals so groß gewesen ist, als grade auf der Höhe des deutschen Idealismus. Was allen diesen jungen Menschen fehlte, das zeigte der bei ihnen durchschlagende Erfolg der romantischen Metaphysik, die sie mit einem Male aus der Fragwürdigkeit ihres Lebens zu erlösen schien. Wenn es daher auch starke Geister waren, die diese Metaphysik geschaffen haben, so entstammte diese Metaphysik doch aus einem wahrhaft inneren Bedürfnis und aus tiefster innerer Not der Zeit. Diese Not gebiert die romantische Epoche des deutschen Idealismus, in der die alten idealistisch-humanistischen Grundideen von einer romantischen Metaphysik unterbaut, durchdrungen und vollendet werden.

Zum Unterschied von der ästhetischen liegen die epochemachenden Leistungen der metaphysischen Phase daher wieder auf dem Gebiete der Philosophie. Und wie in der humanistischen Epoche die großen Dichter, haben in der romantischen Epoche die großen Denker der nachkantischen Ära die geistige Führung. Denn es gäbe ohne Kant gewiß die Dichtungen Goethes und Schillers, nicht aber ohne die Ideen Fichtes und Schellings die Dichtungen Hölderlins und Hardenbergs. Die großen philosophischen Leistungen aber sind: die Vollendung der idealistischen

Erkenntnistheorie und der symbolischen Weltanschauung durch die Idee der intellektuellen Anschauung, die Vollendung des Identitätsgedankens zuerst in Schellings Identitätsphilosophie, die Vollendung des Entwicklungsgedankens im System der Hegelschen Philosophie und die Vollendung des deutschen Kunstidealismus durch seine metaphysische Deutung in der Kunstphilosophie Schellings, Hegels und Schopenhauers. Mit Schleiermachers Reden über die Religion aber kommt der Augenblick, wo die durch die Aufklärung in Mißtrauen gegen den Begriff Religion erzogene Menschheit den Mut findet, ihr großes Erlebnis, die symbolische Weltauffassung als Religion zu deuten. Damit beginnt sogleich eine neue Phase in der Geschichte des Verhältnisses der Goethezeit zum Christentum, die insbesondere auch für die romantische Dichtung von weittragender Bedeutung wird; und die Geschichte des deutschen Idealismus, die so lange eine Loslösung aus der Machtsphäre der Aufklärung gewesen war, tritt damit in die romantische Anschauungssphäre des mittelalterlichen Christentums.

Es ist zum Verständnis der romantischen Epoche jedoch wichtig, sich außer ihren großen ideengeschichtlichen Leistungen auch den vergrößerten Umfang klarzumachen, der das Bild der Romantik von demjenigen der humanistischen Epoche unterscheidet. Im Vergleich zu dem klassischen Streichquartett der humanistischen Epoche des deutschen Idealismus (Herder und Goethe, Kant und Schiller) erscheint die Geschichte der Romantik als ein vielstimmiges Orchester, in dem die einzelnen Stimmen nicht mehr den gleichen relativen Wert besitzen. Der bis dahin in einem engen Strahle aufschießende Geist der Goethezeit strebt nun mit einem Male entfesselt auseinander. Denn nicht nur kommt im Gefolge der Transzendentalphilosophie eine neue deutsche Dichtung, die zwar nach ihrem künstlerischen Gewichte nicht entfernt mehr die Bedeutung unserer klassischen Dichtung besitzt, aber doch bedeutsam genug die ganze Veränderung des Weltgefühls zum Ausdruck bringt, die durch die neue metaphysische Deutung der Welt entsteht; sondern erst jetzt gehen auch gewissermaßen die Keime auf, die in der voraufgehenden Epoche gepflanzt worden sind; so daß das geistige und literarische Leben der Romantik zunächst das Bild einer gradezu verwirrenden Mannigfaltigkeit darbietet. Mit reißender Schnelligkeit verbreitet sich die romantische Weltauffassung über weite Gebiete des Lebens. Sie sucht bestimmenden Einfluß nicht nur auf die gesellschaftliche Lebensgestaltung, sondern dringt auch in dasjenige Reich des Geistes ein, das ihr am festesten sollte verschlossen sein, die Wissenschaft. Wie eine Romantisierung des gesamten Lebens, so erfolgt zu

Beginn des 19. Jahrhunderts auch eine bedenkliche Romantisierung der Wissenschaft, in der die neue Weltauffassung dem Verstande die gefährlichsten Blößen gibt.

Aber indem nun die Geschichte des Idealismus, die humanistische Sphäre verlassend, einer immer fortschreitenden Romantisierung verfällt, wirkt sich allmählich auch diejenige Veränderung aus, die damit auf das innerlichste verbunden ist. Denn wie zu der unmetaphysischen Weltanschauung der Aufklärung der Individualismus, so gehört zu der metaphysischen Weltanschauung der Romantik seine Verneinung. Zwar ist die Frühromantik noch in einem Maße individualistisch, daß sie gradezu als eine durch die metaphysische Deutung des „Ich" in der Transzendentalphilosophie hervorgebrachte letzte Aufgipfelung des Individualismus zu sein den Anschein macht. Aber es ist die übersteigerte Aufgipfelung vor seinem Ende. Denn nun tritt allmählich jene Unterwertung des Individuums ein, die zwar in der neuhumanistischen Verpflichtung des Individuums auf die Gattungsidee schon vorgebildet war, aber doch erst durch die neue Metaphysik zu ihrer ganzen Bedeutung entfaltet wird. Mehr und mehr verbleicht das Persönlichkeitsideal vor der emporsteigenden Sonne der überpersönlichen Ideen und Ideale, Nation, Staat, Recht und Geschichte, und vor dem negativen Ideale einer Entpersönlichung und Erlösung aus dem Fluche der Individuation. Denn der Idealismus erreicht ja erst dann seine wahre Höhe, wenn der Aufschwung auf den Standpunkt der Idee, der in der humanistischen Epoche eben noch der Standpunkt der Persönlichkeitsidee war, auf eine Stufe hinauf erfolgt, die im Lichte der neuen Metaphysik als eine höhere, nämlich überindividuelle Objektivation des Weltgeistes erscheinen konnte. Und die Ruhe, die das Individuum in sich nicht finden konnte, findet es endlich durch die Hingabe an die großen überindividuellen Mächte und in seiner organischen Einordnung in ein größeres Ganze, das nicht bloß, wie die Aufklärung es gedeutet hatte, ein rationaler Zweckverband zugunsten der darin organisierten Individuen, sondern ein metaphysischer Eigenwert war, der nicht erst vom Individuum her seinen Wert empfing. Fühlte doch selbst der alte Goethe, der zwar schon immer gewußt hatte, daß auch „sich aufzugeben ein Genuß" sei, so stark diesen Zug zum Überindividualismus, daß er seinen großen Lebens- und Erziehungsroman, dessen erster Teil wie seine Faustdichtung so vom Persönlichkeitsideal getragen war, mit einer Fortsetzung beendete, worin die Persönlichkeit einem überpersönlichen Sozialzusammenhange entsagungsvoll untergeordnet erscheint, demselben, den die Jugendphase des deutschen

Idealismus mit so grimmigem Hasse einst befehdet hatte. Just dieser überpersönliche Zusammenhang wurde jetzt als der idealistischen Weisheit letzter Schluß von der romantischen Epoche aufs neue legitimiert.

So aber erklärt sich auch der scheinbar rätselhafte Vorgang, daß die große Ideenbewegung, die in der Sturm-und-Drang-Periode so revolutionär ins Leben getreten war, mit einem reaktionären Idealismus endete, der alles das verbrannte, was er früher angebetet, und anbetete, was er früher verbrannt hatte. Stufe für Stufe hatte der Geist der Goethezeit ein Ideensystem entwickelt, das Christentum und Aufklärung gleichermaßen unter sich gelassen hatte. Aber wenn nun die Bahn der Entwicklung von einer unmetaphysischen und individualistischen zu einer metaphysischen und überindividualistischen Weltauffassung geführt hatte, so lag darin, wie schon angedeutet, eine Annäherung an den Geist des Christentums, wenn auch durchaus keine Rückkehr zu seinen alten Ideen. Und es läßt sich verstehen, daß es bei bestimmten psychologischen Voraussetzungen gewissermaßen nur eines Sprunges bedurfte, um aus dem romantischen Idealismus in das christliche Ideensystem hinüberzuwechseln, ja daß man sich einbilden konnte, der eigentliche Sinn der Ideenbewegung, die mit der Abkehr von der Aufklärung begonnen hatte, sei nichts anderes als eine tiefsinnige Restauration des Christentums. Diese bestimmten psychologischen Voraussetzungen freilich sind die subjektive Bedingung für objektive Vorgänge, die entwicklungsgeschichtlich nur als atavistische Entartungserscheinungen der Geistesgeschichte zu bewerten sind. So groß die kulturhistorische und realpolitische Bedeutung dieser Entartung des romantischen Idealismus auch gewesen ist, in der Entwicklungsgeschichte hat sie keinen anderen als den traurigen Ruhm, die großen Errungenschaften der Goethezeit an die immer banale Reaktion verraten und damit der Wiederkehr einer erneuten Aufklärungswelle, deren Schlagworte Naturwissenschaft, Technik, Industrialismus, Sozialismus und Realpolitik sind, den Weg bereitet zu haben.

Freilich wäre es zu gering von der Lebensmacht großer Ideenwelten gedacht, wenn man Entgleisungen und Entartungserscheinungen allein für ihren schließlichen Untergang verantwortlich machen wollte, die doch nur einen Prozeß beschleunigen, der in Wahrheit aus dem eigenen Innern kommt. Seine Erklärung darf dem Schlusse dieses Buches vorbehalten bleiben. Aber als das Zeugnis dieser inneren Zersetzung des deutschen Idealismus steht am Ende seiner Geschichte die Gestalt des großen romantischen Verneiners, der mit den Mitteln romantischer Meta-

physik die idealistische Weltgläubigkeit der Goethezeit in ihr furchtbares Gegenteil verkehrt. Was die Gestalt des Mephisto für die humanistische, das bedeutet diejenige Arthur Schopenhauers für die romantische Epoche des deutschen Idealismus. Seine Philosophie ist nichts anderes als der dämonische Widerspruch des großen Verstandes- und Wirklichkeitsmenschen gegen die idealistische Illusionierung der Welt, der die Genialität besitzt, sich aller philosophischen Errungenschaften des Idealismus zum Zwecke seiner vollständigen Desillusionierung zu bedienen. Er ist der Luzifer des deutschen Idealismus, dessen schließlicher Sieg in einer späteren Zeit nur als der symptomatische Ausdruck für das lange zuvor schon Tatsache gewordene E n d e d e r G o e t h e z e i t zu betrachten ist.

ERSTER TEIL

STURM UND DRANG

ERSTES KAPITEL

IRRATIONALISTISCHE KULTURPHILOSOPHIE

Die fünf Kapitel des ersten Teiles haben zu ihrem durchgängigen Inhalt die Entstehung des Irrationalismus in den für die Literaturgeschichte entscheidenden Formen. Sie behandeln nacheinander: die neue, von Rousseau ausgehende, irrationalistische Kulturphilosophie, die ersten Anfänge einer irrationalistischen Weltanschauung seit Hamann, die von Herder zuerst geübte irrationalistische Kunstauffassung — und nunmehr die auf solchem Grunde erwachsende neue Dichtung: die irrationale Dichtung, als den Stilausdruck eines neuen Kunstwollens, und die dichterischen Symbole des Irrationalismus, d. h. die Ausformungen der neuen Ideenwelt vor allem in den Jugendwerken Goethes und Schillers. Weshalb der Geist der Sturm-und-Drang-Bewegung hier als Irrationalismus bezeichnet wird, ist in der Einleitung ideengeschichtlich durch seinen Widerspruch gegen den Rationalismus der Aufklärung begründet worden. Aber freilich muß man sich von vornherein darüber im klaren sein, daß mit dem Begriff „Irrationalismus" überall nur eine bestimmte Seite der Sturm-und-Drang-Bewegung erfaßt wird, und daß man mit demselben Rechte von ihrem Subjektivismus oder auch ihrem Symbolismus sprechen könnte, weil ihr mit einem Begriff nicht zu erschöpfendes Wesen in den verschiedenen Bezügen eine verschiedene Gestalt annimmt. In der Darstellung werden diese verschiedenen Gestalten selbstverständlich zu ihrem Rechte kommen; aber wenn durch die Kapitelüberschriften äußerlich dokumentiert werden sollte, daß hier der Strahl eines einheitlichen Geistes in das Farbenband seines Spektrums auseinandergefaltet wird, so war es geboten, sich durchgehends auf einen dieser Begriffe zu beziehen. Und so erscheint deshalb der Begriff des Irrationalismus als Generalnenner dieses ersten Teiles, der doch nur mit obiger Einschränkung, nämlich als „stellvertretender" Generalnenner verstanden werden kann. Auf alle Fälle erweist er sich inhaltvoller als der rein suggestive Begriff „Sturm-und-Drang", der nur den Wert eines Eigennamens besitzt, aber deshalb freilich nicht zu entbehren ist.

I.

Es ist selbstverständlich nicht exakt zu bestimmen, wann und womit die Sturm-und-Drang-Bewegung eigentlich beginnt, und es läßt sich darüber streiten, ob die enthusiastische Dichtung Klopstocks, das orakel-

hafte Evangelium Hamanns oder die literarischen Anregungen Englands (Shakespeare, die Volkslieder, Ossian) als die ersten Zeichen der neuen Zeit zu betrachten sind. Sie alle sind in der Tat entscheidende Züge in der Entstehungsgeschichte der Goethezeit, die ihren Durchbruch auf den verschiedenen Gebieten wirksam vorbereiten. Den Durchbruch selbst aber bezeichnet meines Erachtens keine der genannten Erscheinungen, sondern, soweit sich überhaupt etwas Derartiges behaupten läßt, das Auftreten Rousseaus, durch welches der Umschwung des Geistes für die Zeitgenossen am sichtbarsten in die Erscheinung getreten ist. Denn was im übrigen nur der Gegenstand partieller geistiger Kämpfe gewesen war, das faßte Rousseaus allgemeiner Angriff auf die gesamte Kultur nicht nur in machtvollster Weise zusammen, sondern gab ihm dadurch auch eine neue und tiefere philosophische Begründung. Hatte der Geist der neuen Zeit bisher gewissermaßen nur vereinzelte Außenwerke der Aufklärungskultur erstiegen, so drang der von Rousseau geführte Generalsturm jetzt in ihre Zitadelle: er richtete sich auf den tragenden höchsten Wert des Ideensystems der Aufklärung, die Kultur; und in der Erschütterung der rationalistischen Kulturbewertung erfocht der Irrationalismus darum seinen ersten großen und entscheidenden Sieg, von dem auch die Dichtung der Sturm-und-Drang-Zeit am lautesten widerhallt. Von ihm soll deshalb zunächst die Rede sein. —

Daß die Idee der Kultur die Grundidee der Aufklärung bildet, mit der ihre ganze Lebensanschauung steht und fällt, ist durch die geistesgeschichtlichen Umstände begründet, die in der Einleitung entwickelt worden sind. Denn unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, besteht die geistige Entwicklung der europäischen Menschheit, soweit sie nicht auf dem Standpunkte des Mittelalters beharrt, in der Ersetzung der geistlichen Lebensbegründung, die den eigentlichen Geist des Mittelalters bezeichnet, durch eine rationale neue Begründung des Lebens auf rein weltlicher Basis. Und als solche hatte sich für die Menschheit des 16. bis 18. Jahrhunderts immer mehr das Ideal einer irdischen Kultur ergeben, deren letzter Sinn das Glück der zu sozialer Gemeinschaft verbundenen Individuen war. Alle diese Jahrhunderte hindurch erscheint deshalb die an dieser Entwicklung teilhabende Menschheit von dem Glücke einer solchen Kultur überzeugt: überzeugt, daß die Kulturgesellschaft als solche das Glück der Individuen sei, und daß die Individuen um so glücklicher seien, je rationeller die Organisation, die „Verfassung" der Gesellschaft; überzeugt, daß das Glück der Menschheit vom Fortschritt des Geistes, von den Fortschritten der Wissenschaften und Künste, des Rechtes und der Moral, kurz von der zunehmenden Aufklärung und ihrer praktischen Auswirkung in einer aufgeklärten Kultur

abhängig sei; und schließlich überzeugt, daß alle noch vorhandenen Leiden der Menschheit durch die vorläufige Unvollkommenheit der Kultur verursacht seien, an deren Vervollkommnung zu arbeiten deshalb als die eigentliche Aufgabe der Kulturmenschheit zu gelten habe. Kultur ist die Vervollkommnung der menschlichen und außermenschlichen Natur mit Hilfe des gesellschaftlich organisierten Geistes zum Zwecke des menschlichen Glücks. Der Kulturmensch, als das wahre „Humanitätsideal", ist das durch die gesellschaftliche Kultur und für die Gesellschaftskultur gebildete Individuum, dessen Existenz vernünftig und gesellschaftlich, rational und sozial begründet ist, und das dadurch, daß es einen Platz in der vernünftigen Gesellschaft auszufüllen imstande ist, umgekehrt auch zu seinem Glücke Teil gewinnt an dem ungeheuren Güterschatze der in der menschlichen Gesellschaft aufgespeicherten Kultur. Diese Überzeugung begründete das ganze Leben der aufgeklärten Menschheit, und eine Erschütterung dieser Überzeugung mußte das ganze System dieser aufgeklärten Lebensanschauung in Frage stellen. — Freilich auch der Menschheit dieser Jahrhunderte war nicht entgangen, daß die Kultur nicht nur Güter, sondern auch Ungüter die Menge erzeugt und der Fortschritt auf der einen Seite mit ständigen Rückschritten auf der andern Seite verbunden ist. Mit der zunehmenden Bildung scheinen auch die Laster, mit der Differenzierung der Gesellschaft scheinen auch die Schäden der Gesellschaft zuzunehmen. Und dieses Bewußtsein von dem zweifelhaften Werte der Kultur hatte seinen dichterischen Ausdruck in einem ununterbrochenen Strom der Satire gefunden, der die aufsteigende Kultur und ihre Auswüchse von den Tagen des Rittertumes an begleitet hatte. Ebenso war mit der Entwicklung der großen Städte das Landleben Gegenstand einer wachsenden Sehnsucht geworden. Und was in der Schäferdichtung des 17. Jahrhunderts zuerst mehr pikante Maske und äußerliche Nachahmung Horazischen Geistes gewesen war, das war in Hallers ernster Alpenverherrlichung, in Kleistens elegischem Frühlingsgedicht und gar in Geßners arkadischen Idyllen der immer wahrere Ausdruck wirklichen Gefühls geworden. Es waren die Symptome eines beginnenden Kulturüberdrusses, d. h. die Symptome eines neuen Menschentums, das in den Formen einer nur von Zweckmäßigkeiten regierten gesellschaftlichen Vernunftkultur nicht mehr unterkam. Dennoch fehlte diesem gefühlsmäßig immer mehr anwachsenden Kulturüberdrusse bis zu Rousseau das Entscheidende: eine philosophische Begründung. Es fehlte noch die Umwandlung dieser bloßen Stimmung in eine kulturphilosophische Theorie, die jene mit dem Nachweise legitimierte, daß die Kultur in der Tat, sehr weit davon entfernt, das höchste Glück der Menschheit auszumachen,

umgekehrt als das eigentliche Unglück der Menschheit aufzufassen sei. Und Rousseaus epochemachende Leistung war es, daß er durch die Entschiedenheit seiner radikalen Theorie dem längst schon vorhandenen Gefühle des Kulturüberdrusses endlich die Zunge löste und damit die Kultur zu einem Problem, d. h. zum Gegenstande eines ernsthaften Nachdenkens machte. Wenn bisher der Kulturmensch als das selbstverständliche Humanitätsideal betrachtet worden war, so wagte er die unerhörte Behauptung, daß der Kulturmensch ein Abfall vom wahren Menschenideale sei und der Mensch diesem Ideal um so näher stehe, je weniger er durch geistige Bildung und gesellschaftliche Formung seinem ursprünglichen und natürlichen Menschentum entfremdet worden sei. Dem „Vorwärts zur Kultur" setzte er sein „Zurück zur Natur" entgegen, und an die Stelle des Kulturmenschen setzte er den Naturmenschen als das Humanitätsideal der neuen Zeit.

Der Kulturpessimismus, als dessen Wortführer in der Geschichte des 18. Jahrhunderts Rousseau figuriert, gründet sich äußerlich auf eine der Aufklärung entgegengesetzte Bewertung erstens des Geistes und zweitens der Gesellschaft für das Leben. Was man bisher als den eigentlichen Triumph des Menschen verstanden hatte, seine Entwicklung zu einem geistig-bewußten Wesen, das nicht mehr blinden Naturtrieben gehorcht, sondern frei seinen höheren Idealen folgt, das erschien unter dem Eindruck der ungeheuren geistigen Verwirrung und der daraus hervorgehenden Halt- und Direktionslosigkeit des naturgelösten Menschen als ein großes Fragezeichen. Wie ein Rückblick auf ihre Geschichte ergibt, ist die Menschheit, die, den ruhigen Hafen des unbewußten Naturlebens verlassend, sich auf den Ozean des Geistes hinausgewagt hat, auf diesem Wege zu keinerlei Ergebnissen gekommen, die ihr dasjenige Maß von innerer Festigkeit und natürlicher Harmonie wiedergegeben hätten, das sie in ihrem ursprünglich naturhaften Zustande mit den anderen Naturwesen offenbar geteilt, mit ihrem Hinausstreben über diesen Naturzustand aber verloren hat. Über diese Lage ist die Kulturmenschheit während vieler Jahrhunderte durch die Kirche hinweggetäuscht worden, die kraft ihrer Autorität auch eine schon bewußt gewordene Menschheit mit festen Lebensnormen umgeben hatte, die, weil sie als die Gesetze Gottes galten, eine der naturgesetzlichen Kraft analoge Wirkung hatten. Schon deutlicher war diese Lage geworden, als der sich befreiende Geist auch vor der kirchlichen Autorität nicht mehr haltgemacht und ihre absolute Gültigkeit durch die Beobachtung in Frage gestellt hatte, daß die Kirche zwar im Besitze der göttlichen Wahrheit zu sein, jede Kirche aber kraft dieses Anspruches etwas anderes als wahr behauptet. Vollständig enthüllt aber hatte sich diese Lage, als

sich gezeigt hatte, daß der einem selbständigen Nachdenken überlassene Geist zu fortwährend sich widersprechenden Ergebnissen gelangt und die Vernunft zwar imstande ist, die Wahngebilde des Aberglaubens zu zerstören, aber außerstande, uns etwas anderes zu bieten als das Chaos widerstreitender Meinungen. Die verschiedenen ethischen Systeme gar, statt uns besser zu machen, haben offenbar nur die natürliche Stimme unseres Gewissens verschüttet und unsere sittlichen Grundsätze zum Spiel sophistischer Meinungen gemacht. Und je mehr unser Leben zu einem geistig reflektierten Leben geworden ist, um so mehr hat es jene warme Unmittelbarkeit für uns verloren, in welcher unser wahres Glück besteht. So sind wir also durch die Entwicklung des Geistes — mit all ihren Begleiterscheinungen, die wir heute als Intellektualismus zusammenfassen — aus gefühlssicheren, natürlichen Organismen zu künstlichen Verstandesmechanismen geworden, deren Rationalität an der Irrationalität des Lebens überall zuschanden wird. Diese so hochgepriesene geistige Kultur hat uns nach der Auffassung Rousseaus nicht nur aus natürlicher, gefühlsmäßiger Ehrfurcht gegen Gott in das hoffnungslose Dickicht der christlichen Theologie geführt, sondern auch, in verständlicher Reaktion dagegen, in das nicht weniger hoffnungslose Grau eines atheistischen Materialismus. Sie hat die angeborene Güte der Menschennatur durch die vernünftelnden Erwägungen eudämonistischer Moralsysteme verfälscht, verwirrt und in ihr Gegenteil verkehrt. Sie hat mit einem Worte unser natürliches, untrügliches Gefühl zerstört, ohne uns etwas auch nur Gleichwertiges, geschweige denn Höherwertiges dafür zu geben. Und indem sie uns die naive Sicherheit des Lebens geraubt, hat sie unser Leben in steigendem Maße problematisch gemacht. Denn wenn es zum Wesen des Geistes gehört, die Wirklichkeit der Gegenwart auf den Flügeln der Phantasie zu überfliegen und dem Seienden etwas Seinsollendes gegenüberzustellen, dann werden wir durch die Entwicklung des Geistes immer mehr in die Bahn jenes unendlichen Strebens fortgerissen, auf der uns ganz jener innere Friede abhanden kommt, um den wir gerade von der Höhe unserer geistigen Existenz herab jedes Tier und jeden nicht vom Geiste besessenen Menschen schmerzlich beneiden. Der Geist ist es also, der den Genuß der Gegenwart und damit überhaupt den Genuß des Lebens untergräbt. Und „wenn die Natur uns dazu bestimmt hat, gesund zu sein, wage ich beinah zu behaupten (sagt Rousseau), daß der Zustand der Reflexion gegen die Natur streitet, und daß ein Mensch, der denkt, ein entartetes Tier ist". Nicht der Intellekt, sondern das Gefühl ist daher das wahre Herz und der höchste Wert unseres Menschentums. Oder wie der Wahlspruch Rousseaus lautet, in dem sich die ganze Umwertung aller Werte zusammenfaßt: Le sentiment est plus que la raison. —

Allein die Kultur ist keineswegs nur dieses innerliche Phänomen einer das Leben der Menschheit zerstörenden Intellektualisierung, sondern nicht weniger auch das äußerliche Phänomen der damit auf das engste verbundenen „Sozialisierung". Die Entwicklung des Geistes bedeutet zugleich die Entwicklung der Gesellschaft. Die Kultur als Geistes-Phänomen ist kein individuelles, sondern ein kollektives Produkt. Und umgekehrt: die Gesellschaft nach der Auffassung der Aufklärung ist das Ergebnis eines rationalen Gesellschaftsvertrages, das Produkt der praktischen Vernunft wie jene das Produkt der theoretischen. Der Kulturpessimismus war also nicht nur durch die menschliche Fragwürdigkeit des Geistes, sondern ebenso und noch mehr durch die Fragwürdigkeit der Gesellschaft begründet. — Die Geschichte der Gesellschaft aber ist nun ein ständiger Differenzierungsprozeß der ursprünglich undifferenzierten Menschheit in die verschiedenen Berufe, wirtschaftlichen Klassen und gesellschaftlichen Stände. Ihre Grundlagen bestehen in der Arbeitsteilung, in der verschiedenen Teilung des Besitzes und in der ständischen Gliederung. Der Mensch, seiner Natur nach eine Totalität, wird dadurch überall zu einer Spezialität; er wird aus einem „Menschen" zu einem Berufsmenschen, zum Angehörigen eines bestimmten Standes, zum Schicksalsträger eines bestimmten Besitzes. Sein Leben, das von Natur so vielseitig ist, daß man es nach der Fülle seiner Möglichkeiten als eine innere Unendlichkeit bezeichnen könnte, wird durch die Gesellschaft in jeder Hinsicht einseitig, eingeschränkt, determiniert. Es verliert die innere Freiheit seines natürlichen Wachstums von innen heraus, sobald es unter die objektiven Anforderungen gesellschaftlicher Kategorien gerät; und es muß ihnen dennoch Genüge tun, wenn es sich nicht selber hoffnungslos von allen lebendigen Zusammenhängen isolieren will. Läßt sich der Mensch „von Natur" gleichsam als eine in sich geschlossene und darum auch in sich befriedigte Zelle betrachten, so wird er durch seine Eingliederung in die größere Organisation eines Zellenstaates zu einem unselbständigen, aber „in sich" auch unbefriedigten Teil dieses größeren Ganzen, der seinen Schwerpunkt nicht mehr in sich selber trägt. Er wird aus einem „Subjekt" mit innerer Souveränität zum objektiven Teil eines gesellschaftlichen Systems, von dem er nun die Gesetze seines Lebens empfängt. Allein dieser Zwang von außen bewirkt in dem Menschen, der als Lebewesen nur dem inneren Zwange, d. h. dem Zwange seiner Natur gehorchen möchte, jenes tief unbefriedigte Gefühl, das sich schließlich nicht nur zum Kulturüberdrusse verdichtet, sondern auch zu offener Auflehnung gegen diese Mechanisierung seines Lebens führt. „Was das menschliche Elend bewirkt (sagt Rousseau), ist der Widerspruch zwischen unserer Pflicht (d. h. den objektiven Forderungen der

Gesellschaft) und unsern Neigungen (d. h. den subjektiven Forderungen unserer individuellen Natur), zwischen der Natur und den sozialen Institutionen, zwischen dem Menschen und dem Bürger. Mache den Menschen wieder zu einer Einheit, dann wirst du ihn so glücklich machen, als er werden kann". So entsteht durch die Kultur, wenn wir das alles zusammenfassen, subjektiv gesprochen, durch die Entwicklung des Intellekts und der Freiheit, objektiv gesprochen, durch die Entwicklung der Gesellschaft und der Unfreiheit, allgemein gesprochen, durch die menschliche Differenzierung — jener Zwiespalt und jene innere Zerrissenheit, die das Kennzeichen des Kulturmenschen sind und dessen eigentliches Lebensproblem bilden.

Diese negative Kulturbewegung, die in den ersten Schriften Rousseaus freilich mehr durch Paradoxien und Übertreibungen als durch wirkliche Tiefe der Begründung wirkt, bedeutet nun psychologisch gesprochen das Emporkommen eines neuen Menschentypus. Für den Menschen der Aufklärung waren Intellektualismus und Gesellschaft die tragenden Elemente des Lebens gewesen. Für den Menschen der beginnenden Goethezeit hatte sich sowohl das eine wie das andere in eine Lebenshemmung verwandelt: man war dahin gekommen, etwas anderes als der Mensch der Aufklärung unter „Leben" zu verstehen. Der Reiz des Lebens hatte für den Rationalisten in der Rationalisierung des Lebens, in der Herrschaft der ratio über das Irrationale bestanden. Er hatte sich als Vernunftwesen gefühlt; sein Ich, sein wahres seelisches Zentrum, war die Vernunft gewesen. Der Mensch der beginnenden Goethezeit aber empfand nicht mehr die Vernunft, sondern das „Herz" als das wahre Zentrum seines Innern und statt als ein rationales, fühlte er sich als ein irrationales Wesen, das durch jede Art der Rationalisierung und Regulierung vergewaltigt wurde. Hatte sich der Mensch der Aufklärung durch die Kraft der Vernunft aus den Banden der Autorität (vor allem der Kirche) befreit gefühlt, so fühlte der Mensch der beginnenden Goethezeit diese Herrschaft der Vernunft als eine neue Versklavung des Menschentums, das seiner wahren Natur in demselben Maße beraubt wurde, wie man seine Irrationalität der Herrschaft der ratio unterwerfen wollte. Das Wesen der Vernunft ist Reglementierung; sie erkennt Gesetze, und sie stellt Gesetze auf. Vernunftherrschaft ist Gesetzesherrschaft. Das Leben aber ist das Widerspiel des Gesetzlichen, sein Wesen ist Individualität, Ausnahmehaftigkeit, schöpferisches Durchbrechen und Umschaffen des „Gesetzten". Die Vernunft ist das Reich einer ewigen Ordnung, das Leben das Reich einer ewigen Revolution. Und deshalb beginnt diese Zeit, in der gegenüber der Herrschaft der Vernunft nunmehr die Herrschaft des Lebens zum höchsten Ideal

wird, notwendig als eine Revolution und Umwertung aller Werte. Die Sturm-und-Drang-Bewegung ist die Empörung gegen die Einzwängung des Lebens in Vernunftsysteme, in die theoretischen Systeme der Naturwissenschaft und Philosophie und die praktischen Systeme der Gesellschaft. Sie ist der Kampf für das Recht des subjektiven Lebens gegen die Ansprüche der objektiven Kultur, die Empörung des Subjekts gegen die Verabsolutierung der theoretisch und praktisch gültigen Vernunftgesetze. Das Absolute: das war nach der neuen Auffassung nicht die Vernunft, in deren Licht das Leben nach objektiven Gesetzen verlief und verlaufen sollte, sondern jene mit dem Freiheitsgefühl untrennbar verbundene Schöpferkraft unseres Innern, für die nur dasjenige Gesetz ist, was sie selber „setzt", nicht ein objektiv und ewig gültiges, sondern ein subjektiv und niemals „gültiges" Gesetz. Nicht ein „gesetztes", sondern ein „sich-setzendes" Wesen war das Wesen unseres Menschentums. Und so gilt es weniger der Vernunft als der Unmittelbarkeit unseres Gefühls zu vertrauen; und nicht die, rationalen Erwägungen entsprungenen Normen und Formen, sondern die irrationalen Impulse unseres Gefühlsgewissens müssen die Leitsterne unseres Lebens sein. Nicht die gesellschaftliche Uniform, sondern die individuelle Eigenform, d. h. nicht der „kultivierte", sondern der „natürliche" Mensch ist das wahre Humanitätsideal und der Maßstab für eine Erneuerung der Kultur. — Denn allerdings, da wir nun einmal aus dem Stande der Unschuld herausgetreten, auf die Bahn der Kultur geraten und damit zu geistigen und gesellschaftlichen Menschen geworden sind, so kann es sich für uns nicht mehr darum handeln, wie man Rousseau böswillig mißverstanden hat, zum Zustande des Tieres zurückzukehren und, wie Voltaire gespottet hat, wieder auf allen vieren zu kriechen, sondern nur um das andere, den einmal erkannten Kulturgebrechen nach Möglichkeit entgegenzuwirken und die künstliche Kultur des Verstandes und der gesellschaftlichen Verknechtung in eine „natürliche Kultur" des Gefühls und der gesellschaftlichen Befreiung zu verwandeln. Wir müssen uns zu Menschen erziehen, die trotz ihrer geistigen Bildung immer fest im Grunde ihrer Natur verwurzelt bleiben, und uns davor bewahren, uns durch die Entwicklung des Geistes vom Mutterboden des Lebens loszulösen und mehr und mehr zu Gliederpuppen mit rein rationalem Uhrwerk zu entarten. Es kommt deshalb darauf an, die instinktiven und gefühlsmäßigen Grundlagen des Lebens nicht durch vorzeitige und falsche „Aufklärung" zu zerstören, sondern sie gegen die tausendfachen Schädigungen durch die Kultur sorgfältig zu schützen und diese selbst immer mehr den inneren Bedürfnissen des natürlichen Menschen anzupassen. Denn statt zu gesellschaftlichen Funktionären müssen wir uns zu Persönlich-

keiten, d. h. zu demjenigen erziehen, was wir dunkel als die Idee unserer Individualität in uns tragen. Die Gesellschaft selbst muß deshalb so umgebildet werden, daß sie einer solchen Ausbildung individuellen Menschentums und damit der Freiheit des Lebens Raum gewährt. So weit als irgend möglich müssen wir die Schranken niederreißen, die bisher den größten Teil der Menschen von einer solchen Ausbildung ihrer individuellen Anlagen ausgeschlossen haben. Wir müssen durch Aufhebung der Standes- und der Klassenunterschiede allen Menschen, die bisher im Schatten der Privilegierten gesessen haben, die Freiheit des Lebens bringen und ihnen trotz der unvermeidlichen spezialisierten Berufsarbeit die Möglichkeit einer universalen Auswirkung und Ausbildung ihres ganzen Menschentums verschaffen. „Zurück zur Natur" — das bedeutet das Ideal einer neuen Kultur, deren oberster Wert nicht länger die Freiheit der Vernunft, sondern die Freiheit des Lebens ist. —

Verstehen wir unter Rousseauismus diese in dem neuen subjektivistischen Lebensgefühl begründete, von Rousseau vorzugsweise entflammte Empörung gegen die intellektualistische und gesellschaftliche Kultur der Aufklärung und die damit verbundene Begeisterung für das neue Humanitätsideal des von geistigen und gesellschaftlichen Konventionen unbeschränkten, natürlichen Menschen, so war der Rousseauismus das große Erlebnis vor allem der deutschen Jugend der 60er und 70er Jahre und damit die Quelle der Sturm-und-Drang-Bewegung. Aber je nach der Besonderheit von Veranlagung und Schicksal ward er den deutschen Führern dieser Bewegung zum Erlebnis in verschiedener Weise und mit verschiedener Wirkung. Und so nimmt denn trotz seines im Grunde durchaus identischen Geistes der Rousseauismus in den verschiedenen Medien der Eigenarten Kants, Herders, Goethes und Schillers sehr verschiedene Formen an.

Es widerspricht nun allerdings der landläufigen Gewohnheit, auch Kant zu den Führern der Sturm-und-Drang-Bewegung zu zählen, der freilich weder sich selbst dazu gerechnet hätte, noch von der damaligen Jugend zu ihr gerechnet worden wäre, und der auch in seinem ganzen geistigen Habitus, als Philosoph von einer fast pedantischen Gedankenstrenge, von dem äußeren Geiste der Sturm-und-Drang-Bewegung durch eine Welt geschieden ist. Aber wenn auch erst an späterer Stelle zu zeigen sein wird, daß die mit den 70er Jahren einsetzende philosophische Entwicklung Kants, die gerade zu einer Überwindung des gefühlsmäßigen Subjektivismus führt, doch eben damit auch die Bahn von Sturm-und-Drang virtuell durchläuft, so wird diese intime Zugehörigkeit

Kants zu der mit Rousseau einsetzenden geistigen Bewegung unzweifelhaft durch die epochemachende Bedeutung Rousseaus auch für seine geistige Entwicklung bewiesen, die ja durch die bekannte kleine Anekdote von der einzigen, durch die fesselnde Lektüre des „Emile" verursachten Unpünktlichkeit in Kants Leben so liebenswürdig illustriert wird. Dieser Einfluß eines als Philosoph nicht wirklich ernst zu nehmenden Schriftstellers auf den tiefsten philosophischen Kopf seiner Zeit müßte freilich als ein Wunder erscheinen, wenn nicht die Leistung Rousseaus in diesem Falle gerade darin bestanden hätte, den Philosophen, der eben jetzt durch Hume auch erkenntnis-theoretisch zum Skeptiker erzogen wurde, in einem noch ganz anderen Sinne von jener Überschätzung der Vernunft zu befreien, die ihm bis da mit der Aufklärung gemeinsam gewesen war. Darüber gibt es bekanntlich ein charakteristisches Bekenntnis aus dem Munde des großen Philosophen. „Ich bin selbst (sagt Kant in den Fragmenten und Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen) aus Neigung ein Forscher. Ich fühle den ganzen Durst nach Erkenntnis und die gierige Unruhe, darin weiterzukommen, oder auch die Zufriedenheit bei jedem Fortschritte. Es war eine Zeit, da ich glaubte, dies alles könnte die Ehre der Menschheit machen, und ich verachtete den Pöbel, der von nichts weiß. Rousseau hat mich zurecht gebracht. Dieser verblendende Vorzug verschwindet, ich lerne die Menschen ehren und würde mich viel unnützer finden als die gemeinen Arbeiter, wenn ich nicht glaubte, daß diese Betrachtung allem übrigen einen Wert erteilen könne, die Rechte der Menschheit wieder herzustellen". Mit Recht spricht Kuno Fischer darum hier von einer Bekehrung Kants, und er erläutert diese Bekehrung treffend durch die Worte: „Kant hatte bis dahin etwas für das Höchste im Menschen gehalten, was unter Rousseaus Einwirkung aufhörte, ihm als solches zu gelten. Daß der sittliche Menschenwert aus einer ursprünglichen Quelle unseres Lebens stammt, die unabhängig ist von aller individuellen Veredelung, von allen Fortschritten der Wissenschaft und Verstandesbildung, daß diese also nicht imstande sind, den Menschen gut zu machen, daß man in niederem und ungebildetem Stande sein kann, was keine noch so hochentwickelte Wissenschaft und Erkenntnis zu geben vermag: diese Wahrheit, ich meine die Ursprünglichkeit und Unabhängigkeit der Moralität, ist unserm Philosophen durch Rousseau dergestalt erleuchtet worden, daß er sie festhielt und nie mehr daran gezweifelt hat. Er hat sie später nur tiefer durchdacht und begründet". Und nichts anderes als eine philosophische Analyse eben dessen, was man damals als das „Herz" des Menschen bezeichnete, ist — die „Kritik der praktischen Vernunft". Ihre letztlich zugrunde liegende

Anschauung ist die von Rousseau (nicht zuerst, aber am eindringlichsten) verkündete Lehre vom Primat der praktischen Vernunft.

Einen weiten Weg hatte Kants philosophische Entwicklung durchmessen, ehe sie an den Punkt kam, wo sie von Rousseau befruchtet werden konnte. Kant hatte die rationalistische Metaphysik der Wolffschen Schule, die Naturphilosophie Newtons, den Empirismus und die Moralphilosophie der englischen Philosophen in sich aufgenommen und bis an ihre eigenen Grenzen fortgeführt. Er hatte gewissermaßen die ganze Peripherie des menschlichen Weltbildes umfahren und als das eigentliche Resultat seines Nachdenkens das gewonnen, daß eine Analyse der „Natur des Menschen" der wahre Schlüssel sei zum Zentrum aller Philosophie. „The proper study of mankind is man" hatte schon Pope gesagt. Auch für Kant hatte sich dies als die philosophische Haupt- und Grundfrage herausgeschält: Was ist der Mensch? Und wenn hierauf die Aufklärung, psychologisch wohlverständlich, unbedenklich geantwortet hatte: ein Vernunftwesen — so war eben durch Hume und Rousseau gerade diese scheinbare Selbstverständlichkeit auch für Kant auf das schwerste erschüttert worden. Es gibt etwas Sichereres, etwas „Absoluteres" als die in ihren letzten Grundlagen unsichere und in ihrem Menschenwerte äußerst fragwürdige Vernunft, von der wir in Wahrheit sehr viel unabhängiger sind, als der Rationalismus glauben macht. Viel eher und viel sicherer als durch philosophische Spekulation sind Gut und Böse „durch dasjenige, was man sentiment nennt", zu erkennen. Und es ist etwas ganz anderes als der ständige Wechsel theoretischer Ideen, was den wahren und unveränderlichen Kern unseres Menschenwesens ausmacht. Auch die rationalen „Begründungen" unserer gefühls-unmittelbaren Lebensentscheidungen gehören zu jenen wechselnden Verhüllungen, unter denen sich die wahre Natur, das „An-sich" unseres Menschentums verbirgt. Dieses „An-sich" des Menschen hatte Rousseau nach der Auffassung Kants entdeckt, als er in zwar phantastischen Formen jene Idee des Naturmenschen hatte aufleuchten lassen, zu der man gelangt, wenn man den empirischen Menschen befreit denkt von allen staatlichen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, konfessionellen und sonstigen geistigen Beschränkungen, ihn loslöst aus allen historischen und geographischen Bedingungen seiner zeitlich-räumlichen Existenz, und wenn man sich ganz und gar auf sich selbst und die letzte Quelle unseres Menschentums besinnt. Und er hatte damit, wie auch Kant meinte, für die Humanitätsphilosophie etwas Ähnliches geleistet wie Newton für die Naturphilosophie. „Newton sah zu allererst Ordnung und Regelmäßigkeit mit großer Einfachheit verbunden, wo vor ihm Unordnung und schlimm gepaarte Mannigfaltigkeit anzutreffen

waren, und seitdem laufen die Kometen in geometrischen Bahnen. Rousseau entdeckte zu allererst unter der Mannigfaltigkeit der menschlichen angenommenen Gestalten die tiefverborgene Natur des Menschen und das versteckte Gesetz, nach welchem die Vorsehung durch seine Beobachtungen gerechtfertigt wird". — Freilich keinen Augenblick war Kant mit der Antwort völlig einverstanden gewesen, die Rousseau auf die große Frage nach der Natur des Menschen gegeben hatte. Nur daß die Vernunft, und zwar in der Auffassung der Aufklärung, nicht das wahre Fundament des Menschen sei, der Irrationalismus also in negativem Sinne, das war für Kant nach seiner Bekanntschaft mit Rousseau eine ausgemachte Sache geworden. Dagegen konnte die Verabsolutierung des Gefühls für einen so ausgesprochen intellektuellen Menschen keine Überzeugungskraft besitzen. Und so erwuchs ihm aus dieser Begegnung mit Rousseau die schicksalhafte Aufgabe, der er sich nunmehr in aller Stille, während ringsumher die Sturm-und-Drang-Bewegung tobte, unterzog, das Wesen der Vernunft aufs neue kritisch zu untersuchen, um dabei die merkwürdige Entdeckung zu machen, daß die Vernunft in Wahrheit etwas ganz anderes sei, als der Irrationalismus in seinem Kampfe gegen den Rationalismus vorausgesetzt hatte. Auch ihre Funktion bestand keineswegs nur darin, ein „Seiendes" zu „erkennen", sondern als eine höhere Art von unwillkürlicher Phantasie das Seiende erst zu dem zu schaffen, als was es uns erscheint. Mit dieser neuen Theorie der Vernunft, die für die zweite Phase der Goethezeit das nämliche bedeutet, was Rousseaus Antirationalismus für ihre erste, wird der Irrationalismus der Sturm-und-Drang-Bewegung durch eine höhere Form desselben ideengeschichtlich „aufgehoben".

Bis dahin aber hatte Herder, der Schüler Kants, die geistige Führung, der aus eigenster Erfahrung heraus die Ideen Rousseaus vertiefte und sie nach allen Seiten weiterführte. Kann deshalb die ideengeschichtliche Bedeutung Kants in diesem Zusammenhange damit umschrieben werden, daß man ihn als den deutschen Überwinder Rousseaus bezeichnet, so läßt sich die ideengeschichtliche Stellung Herders nicht klarer charakterisieren, als wenn man ihn als den „deutschen Rousseau" versteht. Und es ist nur die Logik dieses Verhältnisses, daß Kant und Herder am Ende ihres Lebens in den schroffsten Gegensatz zueinander treten und der geistige Überwinder des französischen Rousseau auch zum Überwinder des deutschen wird. — Für Herder war der Rousseauismus in ganz anderer Weise ein Erlebnis gewesen wie für Kant. Was diesem nur eine philosophische Einsicht, war jenem zur lebendigen Erfahrung geworden. Er bedeutete für Kant nur einen epochemachenden Gedanken, für Herder dagegen zugleich eine epochemachende Wendung seines

Lebens: die Seereise von Riga nach Nantes. Und das Tagebuch dieser Reise ist daher eines der wichtigsten Dokumente für den Durchbruch des Rousseauismus im deutschen Geiste. Herder hielt sich selber für ein Opfer jenes Intellektualismus und jener ganzen Tintenkultur, wovon sich auch die wildwüchsige Natur Rousseaus erdrückt gefühlt hatte. In der Tat war ja sein ganzes, von den Bedürfnissen eines frühreifenden Geistes künstlich „getriebenes" Jugendleben ein reines Leben in Büchern, und seine Welt — „das heißt eine Welt!" — die Welt der Literatur gewesen. Aber je durstiger er in dem Wuste der gelehrten Bildung nach den Quellen des Lebens gesucht hatte, um so unbefriedigter hatte er sich gefühlt. Wie Faust aus dem dumpfen Mauerloch seiner Studierstube, so sehnte auch er sich endlich aus seiner eingeschränkten Rigaer Existenz hinaus in die Freiheit des schaffenden Lebens. Und wie Faust mit dem Rufe „Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!" den Kerker seines bisherigen Lebens sprengt und sich, vom Welt- und Tatengenius gezogen, einem neuen unmittelbareren Leben in die Arme stürzt, so befreit sich auch Herder in plötzlichem Entschlusse aus der Gruft seiner Studierstube, indem er sich auf das offene Meer, das ihm symbolisch wird für das offene Meer des Lebens, hinaus zu retten sucht. Denn Herder ist Faust! Auch wenn man sich darum nicht verleiten zu lassen braucht, ihn als Modell für den Helden der Goetheschen Dichtung zu betrachten, dem doch nicht Herder allein und nicht Goethe allein, sondern die ganze Generation der beginnenden Goethezeit „Modell gestanden" hat, so ist doch der erste Faustmonolog in der Tat nichts anderes als die großartige Verdichtung jener Stimmung, die uns erstmals aus den hingewühlten Aufzeichnungen Herders während seiner Meerfahrt entgegenströmt. Diese Meerfahrt ist das Symbol der Faustischen Weltfahrt und der Versuch des kulturerstickten Menschen, an der Natur vom Fluche des Kulturlebens zu genesen und aus dem Bildungstode zum natürlichen Leben zu erwachen. Und faustisch zwischen höchsten Erwartungen und tiefsten Resignationen schwankend ist auch die ganze Stimmung während dieser Reise. Denn wie es Herder hinaustreibt in das glühende Pulsen unmittelbaren Welterlebens, so quält ihn zugleich die bittere Reue nicht nur über seine verlorene Jugend, sondern, was schlimmer noch war, über die verlorene Jugendlichkeit. Und sein Tagebuch ist das chaotische Zeugnis einer von leidenschaftlichen Selbstanklagen durchzogenen, gleichzeitig nach vorwärts und nach rückwärts weisenden faustisch-rousseauistischen Selbstbesinnung. — Indem er überlegt, wie anders er sich fühlen würde, wenn er sich weniger dem reflektierten Leben des Geistes als dem wirkenden Leben der Tat ergeben hätte, muß er sich sagen:

„Ich wäre nicht ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei, nicht ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften geworden, die ich nicht gesehen habe und nicht verstehe; ich wäre nicht ein Repositorium voll Papier und Bücher geworden, das nur in die Studierstube gehört ... welch ein anderes Gebäude einer andern Seele! Zart, reich, sachenvoll, nicht wortgelehrt, munter, lebend wie ein Jüngling!" Er muß sich gestehen, bisher überhaupt nicht wahrhaft gelebt und die Hypertrophie seines Geistes mit der Verkümmerung seiner Organe, „mit gelähmten Sinnen" erkauft zu haben. Wenn er sich mit den Morgenländern vergleicht, deren Seele durch ihre „schöne Sinnlichkeit gleichsam mehr Umkreis zu wirken gehabt habe", so fühlt er bei sich die gleiche Herabgesetztheit der unmittelbaren Lebensempfindung, die er tiefer noch in der Unfähigkeit zu wahrem Gegenwartsgenusse feststellen muß. „Daß ich nur bestimmt bin, Schatten zu sehen, statt wirkliche Dinge mir zu erfühlen! Ich genieße wenig, d. h. zuviel, im Übermaß und also ohne Geschmack. Der Sinn des Gefühls und die Welt der Wollüste, ich habe sie nicht genossen. Ich sehe, empfinde in der Ferne, hindere mir selbst den Genuß durch unzeitige Präsumption und durch Schwäche und Blödigkeit im Augenblick selbst ... Überall eine aufgeschwellte Einbildungskraft zum voraus, die vom Wahren abirrt und den Genuß tötet, ihn matt und schläfrig macht und mir nur nachher wieder fühlen läßt, daß ich nicht genossen, daß er matt und schläfrig gewesen. So selbst in der Liebe, die immer platonisch, in der Abwesenheit mehr als in der Gegenwart, in Furcht und Hoffnung mehr als im Genuß, in Abstraktion, in Seelenbegriffen mehr als in der Realität empfindet. So auch bei der Literatur! Wie walle ich auf, ein Buch zu lesen, es zu haben; und wie sinke ich nieder, wenn ich's lese, wenn ich's habe! Empfindungen derart haben mich auf die Idee gebracht, ein Werk über die Jugend und Veraltung menschlicher Seelen zu erdenken, wo ich teils aus meinen eigenen traurigen Erfahrungen, teils aus Beispielen anderer Seelen einer solchen Veraltung zuvorkommen und sich seiner Jugendzeit recht zu erfreuen und sie recht zu genießen lehre". Auf das tiefste hat dieser Problematiker die gefährliche Kraft der „imagination" erlebt, die Rousseau als die Quelle aller menschlichen Entartung bezeichnet. Wir hören den Faust am Ende der Paktszene, dem Mephisto mit teuflischem Vergnügen statt der Spekulation die grüne Weide des sinnlichen Lebens verordnet, wenn Herder ausruft: „O gebt mir eine unverdorbene, mit Abstraktion und Worten unerstickte Jugendseele her, so lebendig als sie ist, und setzt mich dann in eine Welt, wo ich ihr alle Eindrücke geben kann, die ich will; was soll sie leben!" Und vernehmen wir nicht schon deutlich Nietzsche, wenn der ehemalige Prediger selbst die „Tu-

gend" nur als Schwäche und die moralische Entwicklung geradezu als eine Schwächung der Menschheit erklärt? Hinzufügend: „Nichts als menschliches Leben und Glückseligkeit ist Tugend, alles übrige ist Schatten, Raisonnement. Zuviel Keuschheit, die da schwächt, ist ebensoviel Laster als zuviel Unkeuschheit". Und auf diesem Standpunkte hat er für die Erinnerung an eine zarte Seelenfreundschaft in Riga nur Worte einer stillen Bitterkeit: „Gespielin meiner Liebe! Jede Empfindbarkeit, die Du verdammst, ist auch Tugend und mehr als die, wovon Du rühmst und wovor ich mich fürchte. Du bist tugendhaft gewesen: zeige mir Deine Tugend auf, sie ist null, sie ist nichts! Sie ist ein Gewebe von Entsagungen, ein Fazit von Zeros. Wer sieht sie an Dir? O, es ist die zweiseitige Schwäche von einer und der anderen Seite, und wir nennen sie mit dem großen Namen Tugend!" Aber jetzt will er wirklich leben! Und wirklich leben heißt: nicht reflektieren, sondern handeln! Deshalb vor allem diese Mahnung: „Ich will mich so stark wie möglich vom Geiste der Schriftstellerei abwenden und zum Geiste zu handeln gewöhnen!" „O daß eine Eumenide mir aus meinen (kritischen) Wäldern erschiene, mich zu erschrecken, mich aus denselben auf ewig zu jagen und mich in die große nutzbare Welt zu bannen!" Und handelnd will er die ganze schmerzliche Erfahrung seines jungen Lebens dazu verwenden, ein neues Menschengeschlecht heranzuziehen, ein Reformator zunächst einmal seiner neuen Heimat Livland zu werden, aber dann auch der ganzen Welt die Botschaft eines von der Unnatur befreiten wahren Menschentums zu bringen: gleich jenem Rousseau, auf dessen Ideen seine ganzen pädagogischen Pläne beruhen, und dessen „menschlich wilden Emil" er zum „Nationalkinde Livlands" machen möchte.

Es ist nun der tragische Zwiespalt in Herders Leben, nicht nur daß ihm das äußere Schicksal nicht vergönnt, diesen Drang nach lebendiger Wirksamkeit im großen zu befriedigen, und ihn nach diesem Ausflug in die Weite bald genug zurückholt in die Enge seiner abermals um die Studierstube zentrierten pfarramtlichen Tätigkeit, sondern daß dieser äußere Widerspruch seines Lebens in Wahrheit nur der Widerschein seines inneren Zwiespalts ist. Denn so sehr Herder hier von dem Drang nach der Unmittelbarkeit des Lebens getrieben scheint, so wehrt er sich doch auf die Dauer vergeblich gegen den nicht minder starken Drang nach dem Genusse des Geistes, von dem er allem Rousseauismus zum Trotze doch nicht lassen kann. Und wenn letzterer eigentlich nur die säkularisierte Form des biblischen Mythos vom Sündenfall der ersten Menschen ist, die sich eines unbewußten Lebens in der Unschuld des Paradieses nicht genügen lassen konnten und sich verführen ließen, vom Baume der Erkenntnis zu kosten — mit der

tragischen Folge einer unwiderruflichen Vertreibung aus dem Stande der Unschuld: so ist Herder das klassische Beispiel für den daraus hervorgehenden qualvollen Zwiespalt des Menschen, dessen Sehnsucht nun zwar zurückblickt nach dem Paradies der verlorenen Lebensunmittelbarkeit, den es aber doch immer aufs neue nach der gefährlichen Frucht vom Baume der Erkenntnis zieht. Es ist ungemein charakteristisch, daß sich die ganze „buchabgewandte" Stimmung der Seereise so widersinnig wie möglich hauptsächlich zu zahllosen Plänen für — neue Bücher verdichtet, mit denen gegen das „tintenklecksende Säkulum" zu Felde gezogen werden soll. Die Erfahrungen über das vorzeitige Altern der nur von Büchern genährten menschlichen Seele, die Herder selbst auf das offene Meer des Lebens getrieben haben, sie führen ihn nichtsdestoweniger sofort auf die Idee, „ein Werk über die Jugend und Veraltung menschlicher Seelen zu erdenken", in welchem andere vor einem solchen Leben in Büchern gewarnt werden sollen. Und er läßt sich dabei von dem Gedanken nicht zurückschrecken, daß er ja wiederum die Lektüre eines Buches zur Voraussetzung für die darin gepredigte Abkehr von der Letternkultur macht und also selbst das Gift darreicht, vor dem er warnen will. Denselben Einwand hat sich bekanntlich auch Rousseau gefallen lassen müssen, der gegen den Geist der eigenen Ideen sein Leben doch in eben den verfluchten Büchern verausgabte, die nach seiner Meinung so stark an dem Unheile der Menschheit beteiligt waren. Und er hatte das Recht dieses Vorwurfs selbst so stark gefühlt, daß er sich in der Vorrede zur Neuen Héloïse deshalb zu rechtfertigen versucht und den Geist seines Jahrhunderts dafür verantwortlich gemacht hatte, der ihm leider nicht erlaube, den Roman, welchen er veröffentlicht, lieber ins Feuer zu werfen. — Aber wenn dieser Widerspruch zwischen ihren Ideen und ihren Taten überhaupt als ein innerer Widerspruch der ganzen Sturm-und-Drang-Bewegung erscheint, so wirkt sie doch merkwürdigerweise gerade da am verstiegensten, wo Menschen auftreten, die, wie der berüchtigte Christoph Kauffmann, versuchen, die Theorien des Rousseauismus wirklich in die Praxis des Lebens zu übersetzen. In der Tat war es ja auch in Rousseaus großen Schriften gar nicht mehr auf eine schlechterdings unmöglich gewordene Wiederherstellung des Naturzustandes, als vielmehr auf eine Regeneration der Kultur, d. h. auf eine natürlichere Art der Kultur abgesehen. Und wenn der Mensch in diesem unauflöslich gewordenen Zwiespalt zwischen Natur und Kultur auch niemals ganz zur Ruhe kommen kann, so ergeben sich bei einer im Geiste der Natur vollzogenen Kulturverjüngung dennoch gewisse neue Kultur- und Lebensformen, die als eine relative Versöhnung von Kultur und Natur betrachtet werden können. Der subjektive Wider-

streit zwischen gleichzeitiger Natur- und Kulturverbundenheit, der die Menschen der Sturm-und-Drang-Zeit mit einem qualvollen Schwanken zwischen den entgegengesetzten Bedürfnissen nach tätigem und nach geistigem Leben peinigt, führt somit objektiv zu bedeutsamen Ergebnissen, nämlich zu einer Verjüngung und Umwandlung des ganzen geistigen Lebens, die als die wahren Früchte des Rousseauismus anzusprechen sind. Denn was theoretisch als eine Art Kompromiß erscheint, das erweist sich praktisch als die fruchtbarste Synthese. Und eine solche Synthese von Leben und Geist besteht nun für Herder in der neuen Art einer aus tiefster Einfühlung geborenen, nachschaffenden Interpretation der als zusammenhängendes Leben verstandenen Welt der menschlichen Geschichte. Seine zwischen Erlebnis- und Erkenntnisdrang schwankende Eigenart fand ihre Befriedigung in einem geistigen Nacherleben der ganzen menschlichen Erscheinungswelt, und seine eigentümliche Leistung wurde die Zeugung einer Kulturgeschichte aus dem Geiste des Lebens. So tragisch ihm durch Natur und Schicksal versagt war, in voller Lebensunmittelbarkeit selbst zu leben, so wunderbar erwuchs ihm daraus die Zaubergabe, in den Dokumenten des menschlichen Geistes überall das Lebendige zu erspüren und die toten Gegenstände der historischen, theologischen und literarischen Gelehrsamkeit in die lebendige Welt einer dichterisch geschauten Wissenschaft umzuwandeln. Es ist zwar ein selbstverständlicher Tribut an das Schicksal alles zeitlich Bedingten, daß Herders historische, literarische und theologische Schriften sachlich heute zum großen Teil veraltet sind. Aber unveraltet, ja unsterblich ist der Geist ihrer Methode, der die individuelle Seele dieser Werke ist. Und diese Methode besteht im Gegensatze zu der bloß rationalen Erkenntnis und rationalistischen Deduktion der strengen Wissenschaft in lebendiger Einfühlung und suggestiver Übertragung. Sie besteht darin, alle historischen Erscheinungen als räumlich-zeitlich bedingte Ausformungen lebendiger Kräfte, die Geschichte der Völker als eine organische Entwicklung und ihre historischen Leistungen als die natürlichen Symbole ihres individuellen Wesens aufzufassen. Und sie besteht weiter darin, diese Auffassung, da sie nicht eigentlich verstandesmäßig erschlossen, sondern intuitiv erschaut ist und darum auch nicht objektiv deduziert, sondern nur subjektiv vermittelt werden kann, nicht bloß dem Verstande, sondern auch dem Gefühle nahezubringen. Und sie besteht endlich darin, die Geschichte, von der unter diesem Gesichtspunkte das Wort gilt, man könne sie nicht erkennen, es sei denn, daß man sie zuvor erschaffe, aus einer bloßen Erkenntnis ihrer „gegebenen" Oberfläche zu einem Erlebnis ihres inneren Wesens zu machen. Der

Historiker im Sinne Herders verhält sich zur Geschichte wie ein wahrer Schauspieler zu seiner Rolle: er leiht ihr das eigene Leben. Und wie keiner vor ihm hat Herder, der seine Gabe der Anempfindung und Einfühlung bis zur Virtuosität in sich entwickelte, die Rollen der einzelnen Völker und ihrer geistigen Exponenten als dichtender Historiker nicht nur „gespielt", sondern sie auch mit der ganzen Wärme seines Herzblutes innerlich erfüllt. Seine Geschichte der Menschheit, sowohl in den historisch-literarhistorischen Bruchstücken der Jugendzeit wie in der späteren Gesamtdarstellung ist eine gewaltige, auf dem Grunde der damaligen Geschichtskenntnis sich erhebende Dichtung, deren epochemachende Bedeutung gerade in diesem ihrem dichterischen Charakter liegt. Und es gilt von ihr, auch wo man ihr sachlich nicht mehr zu folgen vermag, was der junge Goethe über eine seiner theologischen Hauptschriften gesagt hat: „Deine Art zu fegen und nicht etwa aus dem Kerichthaufen Gold zu sieben, sondern den Kehricht zur lebendigen Pflanze umzupalingenisieren, legt mich immer auf die Knie meines Herzens". Denn der Rousseauismus hat in ihm zu einer neuen Kunst der Auffassung geschichtlichen Lebens geführt, durch die Geschichte überhaupt in tieferem Sinne erst begründet worden ist.

Allein der Irrationalismus hat für Herder nicht nur die Bedeutung einer neuen irrationalen Methode, die man zum Unterschiede von der rationalen am einfachsten vielleicht als die Methode der „lebendigen Erkenntnis" bestimmt, sondern er bezeichnet zugleich auch den Inhalt seines Erkenntnisstrebens und das seinem gesamten Wirken zugrunde liegende Programm. Dieses Programm erstreckt sich in universaler Weise über die Gesamtheit der Kulturwissenschaft, auf Sprache, Dichtung, bildende Kunst, Religion, Philosophie, Psychologie und Geschichte in jeder Form, aber es verbindet alle diese einzelnen Bestrebungen durch die einheitliche Idee einer Welt- und Lebensauffassung, die überall den Primat des Irrationalen gegenüber dem Rationalen zur Geltung zu bringen sucht. Auch das Grundthema Herders wie dasjenige Kants ist die Frage: Was ist der Mensch? Aber er sucht diese Frage nicht als Erkenntniskritiker, sondern als Psychologe und Geschichtsphilosoph zu beantworten: als Psychologe, der auf immer neue Weise das Wertverhältnis zwischen Gefühl und Verstand zu bestimmen, und als Geschichtsphilosoph, der unter der Mannigfaltigkeit des geschichtlichen Menschentums doch überall nach dem einheitlichen Wesen des Menschen sucht. Dabei charakterisiert auch das die Lebensverbundenheit der „lebendigen Erkenntnis" Herders, daß sie nirgendwo rein theoretische Erkenntnis bleibt, sondern überall unbewußt mit den praktischen Fragen zukünftiger Lebensgestaltung verbunden ist. Denn vorzüglich

darum sucht Herder nach der Einsicht in die wahre Natur des Menschen, weil die Herausstellung dieser wahren Natur zugleich das wahre Ideal des menschlichen Lebens ist: Psychologie und Geschichte sind also die Argumente für Herders Humanitätsphilosophie, und der innerste Nerv seiner ganzen geistigen Wirksamkeit ist die Botschaft des neuen Rousseauistischen Humanitätsideals. Sein Leben liegt deshalb auch nur in gewisser sachlicher Hinsicht mit seinem Beruf als christlicher Prediger im Widerspruch, formal wird es von keinem Berufe innerlicher umfaßt und ausgefüllt als von dem Berufe des Predigers und Evangelisten überhaupt, als welcher Herder auch in seinen Schriften überall erscheint. Aber das ist allerdings die auch vorhin schon hervorgehobene Tragik seines Lebens, daß es ihm versagt bleibt, sein Humanitätsideal selber zu leben. Und man muß es dieser Tragik zugute halten, daß er leider auch nicht neidlos der glücklicheren Entwicklung Goethes zuzuschauen vermochte, die doch schließlich nur verwirklichte, was er im Geiste erschaut hatte: jene versöhnende Synthese von Natur und Geist, auf der die wahre Harmonie des menschlichen Lebens beruht. Von früher Jugend hatte Herders heißestes Sehnen dem Ideal des wahren Menschen gegolten, von dem es schon in einem „Der Mensch" betitelten Jugendgedicht folgendermaßen heißt:

Den Menschen singt mein Lied . . .
Den Menschen der Natur, den keiner hat gesehen
Und jeder in sich fühlt und jeder wünscht zu sehen
Und niemand sucht zu sein . . .
Wo ist er, daß ich ihn mit vollem Arm umfasse
Und Weisheit von ihm lern' und nie ihn von mir lasse?
Sohn der Natur, o Mensch, blühst du in Edens Flur?
Wie, oder ist dein Bild, was Morgenträume sind,
Zur Wahrheit fast zu groß, zu lebhaft als ein Wind?

Und welche Bedeutung in diesem Zusammenhange Rousseau für Herders geistige Entwicklung gehabt hat, beleuchtet ein anderes Gedicht, das mit den Worten schließt: „Mich selbst will ich suchen, daß ich mich endlich finde und dann mich nie verliere . . . komm, sei mein Führer, Rousseau!" Goethe aber erfaßte sogleich den entscheidenden Grundzug auch in Herders späterer Geschichtsphilosophie, als er erklärte, „daß hier nicht die bloße Folge der Ereignisse und Szenen, noch die Mannigfaltigkeit der Völker und Individuen gesucht werde, sondern daß mitten in dieser unendlichen Vielgestaltigkeit das Ewiggleiche des Menschentums selbst hervorleuchte". Auch auf dem Wege der Geschichte suchte Herder die Erkenntnis „des" Menschen, dem schon das alte Jugendlied gegolten hatte. Er suchte somit als Psychologe und Historiker durch vergleichende Synthese, was Kant um dieselbe Zeit als philosophischer Kritiker durch vergleichende Analyse zu gewinnen strebte.

Es ist natürlich nicht möglich, im Rahmen dieser Darstellung, in deren Vordergrund die Geschichte unserer Dichtung stehen soll, auf alle einzelnen Gebiete einzugehn, die Herder mit der Fackel des Rousseauismus neu durchleuchtet hat. Und was er im einzelnen für die Kunstauffassung geleistet hat, bleibt einem besonderen Kapitel vorbehalten. Man wird aber nicht umhin können, schon hier, wo es sich darum handelt, das rousseauistisch bedingte Lebenswerk Herders im ganzen zu überschauen, die grundsätzliche Bedeutung wenigstens herauszustellen, die Herders Rousseauismus für die Geschichte unserer Dichtung hat. Denn erst damit berühren wir eigentlich das Spezifische der Herderschen Wirksamkeit, die sonst allzusehr als eine bloße Fortführung von Rousseaus Ideenwelt erscheinen könnte. Was aber gerade dem jungen Herder seine besondere Note gibt, das ist, daß er die irrationalistische Kulturbewertung Rousseaus in positiver Weise für das Gebiet der Kunstauffassung fruchtbar machte, wofür der radikalere Rousseau theoretisch nur ein negatives Interesse bekundet hatte. Denn die heftigere Bildungsfeindschaft des letzteren hatte seinen Blick von vornherein von einer Welt abgelenkt, in die er paradoxerweise zwar als Schriftsteller hineingeboren war, über die er aber doch, als das gleißende Symptom der menschlichen Entartung, seinen Bannfluch gesprochen hatte. Umgekehrt kam die überall schon beobachtete Tendenz, das theoretische Naturevangelium mehr und mehr in das praktische Evangelium einer Kulturverjüngung umzudeuten und zwischen den umstrittenen Gegensätzen Natur und Kultur eine versöhnende Synthese herzustellen, nun auch darin praktisch zum Ausdruck, daß der deutsche Rousseau, statt die Kulturwelt der Dichtung einfach zu verdammen, umgekehrt sich dazu angetrieben fühlte, sie zu verjüngen und der Kulturdichtung das Ideal einer N a t u r d i c h t u n g gegenüberzustellen. Gerade das aber ist seine eigentümlichste Tat gewesen. Indem Herder den Rousseauismus nicht mehr als eine Ablehnung jeder Dichtung überhaupt, sondern nur jener Dichtung verstand, die der Exponent der aufgeklärten Verstandeskultur war, und umgekehrt versuchte, wie seine Wissenschaft so auch die Dichtung mit einem wahreren Leben zu erfüllen, wurde er der Führer einer Revolution der Dichtung, deren Sinn sich nun ohne weiteres mit dem einen bedeutungsschweren Worte „E r l e b n i s d i c h t u n g" bezeichnen läßt. Wie seine „lebendige Erkenntnis" darauf ausging, die Geschichte des Geistes als die Geschichte des Lebens zu verstehen, so war es seine große Botschaft an die Dichtung, daß auch sie zum wahren Ausdrucke des Lebens werden müsse, wenn anders sie dem Bannfluche entrinnen wolle, den Rousseau mit Recht über alle unlebendige „Literatur" gesprochen hatte. Nicht die Dichtung überhaupt, wohl aber d i e Dichtung

wurde von diesem Banne betroffen, die das Produkt naturentwurzelter Gehirne war. Als ein neues Ideal dagegen erschien die andere Dichtung, die sich (wie Herders Kulturgeschichte) als eine Geburt aus dem Geiste des Lebens, als eine lebendige, d. h. Erlebnisdichtung erwies. Auch ihrer war freilich Herder selbst so wenig mächtig wie der Verwirklichung wahrer Humanität. Allein er fand den Dichter, dessen eigentümliches Genie es war, dieses Ideal der Erlebnisdichtung, das Ideal einer dichterischen Synthese von Natur und Kultur, in unvergleichlich wunderbarer Weise in die Tat umzusetzen. Er fand den jungen Goethe. Und die Erweckung des Genius durch die Macht seiner neuen Ideale: das wurde die denkwürdigste Leistung, die Herder vollbringen durfte. Straßburg 1770! Das war der welthistorische Augenblick, wo die Sturm-und-Drang-Bewegung aus einem immer mehr verdichteten Programm zu schöpferischem Leben wurde. Es war die Stunde, in der sich der Geist des Rousseauismus den Leib einer neuen Art von Dichtung schuf.

2.

Das ungeheure Aufsehen, das gleich das erste Auftreten Rousseaus hervorgerufen hatte, war nun allerdings nicht nur in der von ihm geübten Kulturkritik und der damit verbundenen Aufstellung eines neuen Humanitätsideals begründet gewesen, sondern vielmehr in dem entscheidenden Umstande, daß beides in höchst eigentümlicher Weise mit einer geschichtsphilosophischen Perspektive verknüpft gewesen war. Nicht nur hatte Rousseau die Behauptung aufgestellt, daß eine Hypertrophie der intellektuellen und sozialen Kultur dem Menschen zum Unheil gereiche, sondern die sehr viel pessimistischere Behauptung, daß die ganze geschichtliche Entwicklung des Menschengeschlechts, die zu einem solchen Resultat geführt habe, überhaupt als ein Entartungsprozeß zu betrachten sei, und daß das Menschheitsparadies, von dem wir uns mit jedem Tage weiter entfernen, eben nicht mehr vor, sondern hinter uns liege. Wenn seine Begeisterung vom „Naturmenschen" geredet hatte, so hatte er zwar im Grunde genommen die „Idee" des Menschen gemeint, seine Phantasie aber hatte sich diesen „Menschen außer aller Geschichte" — vorgestellt unter dem Bilde des „Menschen vor aller Geschichte". Und sie hatte sich denselben ausgemalt teils nach den zeitgenössischen Begriffen von den immer mehr bekannt werdenden Naturvölkern, teils nach den poetischen Schilderungen des ersten Buches Mosis und teils nach den Ideen einer in diesem Punkte völlig rationalistischen Konstruktion. So war mit einem Male der prähistorische Mensch (was sich ein Jahrhundert

später mit Nietzsches „blonder Bestie" wiederholen sollte) zu der Ehre gekommen, der wahre und natürliche Mensch zu sein; und die Geschichte, in deren Verlaufe sich die Menschheit immer weiter von diesem ihrem Urbilde entfernt hatte, wurde aus der Geschichte des ewigen Fortschritts umgekehrt zu einer Geschichte des ewigen Rückschritts, zu einem fortgesetzten Abfall des Menschen von seiner ursprünglichen Idee. Die große Frage nach dem Werte der Kultur verknüpfte sich also in einer die Gemüter tief erregenden Weise mit der weiteren Frage nach dem Werte der Geschichte. Die Kulturphilosophie, die sich bisher auf dem Grunde rational-philosophischer Erwägungen erhoben hatte, erhielt durch Rousseau ein geschichtsphilosophisches Gepräge. Es wiederholt sich freilich auch an diesem Punkte, was schon an früherer Stelle bemerkt werden konnte, daß der ganze Rousseauismus nur als die säkularisierte Form der christlichen Lehre vom Sündenfall der ersten Menschen und seinen verderblichen Folgen für ihre gesamte Nachkommenschaft erscheint. Und was die Philosophie der Kirche im Grunde als die mythische Einkleidung des zeitlosen Widerspruchs zwischen dem metaphysischen Ursprung der Menschenseele und ihrem leiblichen Erdenleben gedeutet hatte, das faßte Rousseau als die zeitliche Folge der Entfernung des Menschen von seinem geschichtlichen Ursprung auf. —

Trotz ihren offenbaren Übertreibungen hat diese geschichtsphilosophische Perspektive die Zeitgenossen tief bewegt. Denn schließlich hatte Rousseau damit nur in neuer Form ein ewig wiederkehrendes Gefühl der Menschheit zum Ausdruck gebracht, aus dem heraus auch die mannigfachen Sagen über das goldene Zeitalter, die Kindheit der Menschheit und das Paradies des Urzustandes entsprungen sind. Der gewissen Wahrheit dieses geschichtsphilosophischen Pessimismus vermochte sich auch der aufgeklärte Mensch nicht zu entziehen. Um so offenkundiger freilich waren die Übertreibungen, sowohl in der allzu optimistischen Beurteilung des prähistorischen Naturzustandes als in der allzu pessimistischen Beurteilung des gegenwärtigen Kulturzustandes. Und gegen solches Fehlurteil zu protestieren hatten diejenigen die meiste Veranlassung, die sich von der Kultur der Aufklärung durchaus befriedigt fühlten. — Als Wortführer dieser selbst noch rationalistisch gesinnten Gruppe erschien im Jahre 1770 Wieland auf dem Plan, der in seinen „Beiträgen zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens" mit heiterer Ironie zu zeigen versuchte, daß der Urzustand der Menschheit weder so restlos glücklich gewesen, noch der Kulturzustand so traurig sei, wie uns Rousseau dies glauben machen wolle. Wennschon das Einzelleben durch die Kultur etwas Problematisches bekomme, so werde doch seine gesamte Lebenshaltung auch gehoben.

Und wenn man die Psychologie gewisser menschlicher Ausnahmezustände zu der Behauptung zu verallgemeinern wage, das menschliche Herz sei immerdar in Aufregung und, weil seine Begierden ins Unendliche gingen, so könne ihm unterm Monde nichts Genüge leisten, so beweise das nur eine sehr geringe empirische Menschenkenntnis. Denn betrachte man die Menschheit im großen und ganzen, so sei diese angeblich der Kultur zur Last fallende Ungenügsamkeit des Herzens durchaus nicht die Regel, sondern „eine sehr seltene Erscheinung", der Weg zur Glückseligkeit dagegen für die meisten Menschen gar nicht so weit. Wenn die Überkultur gewisse Zustände herbeiführe, die auch er beklage, so sei damit noch keineswegs das Urteil über die Kultur gesprochen. Im übrigen aber sei die geschichtliche Entwicklung der Menschheit ein nicht weniger „natürlicher" Vorgang als die Entwicklung jedes Naturwesens von der Jugend zum Alter. Auch wenn wir uns mit Vergnügen an die schuldlosen Freuden unserer Kindheit erinnerten, so habe uns doch die Natur nicht dazu gemacht, ewig Kinder zu bleiben. Diejenigen, die wie Rousseau behaupteten, daß die Entfernung von der Einfalt der Natur auch Entfernung von der Natur selbst bedeute und die Vervollkommnung unnatürlich sei, die kennten die wahre Natur des Menschen nicht, mit der grade der Vervollkommnungstrieb unauflöslich verbunden sei. Auch wenn die Menschheit nicht anders als „durch einen langen Mittelstand von Irrtum, Selbsttäuschung, Leidenschaften und daraus entspringendem Elend zur Entwicklung und Anwendung einer höheren Sphäre gelangen könne, so sei es unsinnig, darüber mit — der Natur hadern zu wollen, die diesen Drang nach Vervollkommnung dem Menschen nun einmal in die Brust gepflanzt habe. —

Anders war die Lage für die bereits irrationalistisch gerichteten Menschen der neuen Zeit, die, weil sie unter der Lebensfeindschaft der rationalistischen Kultur am eigenen Leben litten, auch mit Rousseau viel mehr in der Ablehnung der gegenwärtigen Kultur übereinstimmten und somit auch viel geneigter waren, sich mit ihm in die Träume von einem seligen Urzustande zu verlieren. Allein diese wurden um so mehr von der eigentlichen Problematik der Rousseauistischen Geschichtsperspektive aufgewühlt, die ja die Menschheit und also auch sie selbst aller — Zukunft beraubte. War die Geschichte, wie Rousseau zu lehren schien, tatsächlich ein unaufhaltsamer Entartungsprozeß, so gab es keinen Raum mehr für irgendwelche Zukunftshoffnungen, von denen die Brust der revolutionären Jugend doch gerade wieder aufs neue sich geschwellt fühlte. Und man braucht sich nur die drängende Lebensfülle der ganzen, mit Herder und dem jungen Goethe auftretenden Generation zu vergegenwärtigen, um als ihre innerste Lebensnotwendigkeit sogleich die

Überwindung des geschichtsphilosophischen Pessimismus zu begreifen. Auch Rousseaus schriftstellerische Entwicklung zeigt ja diese entscheidende Umwandlung seines radikalen geschichtsphilosophischen Pessimismus in einen neuen Kulturidealismus, der auch der kulturellen Entwicklung der Menschheit die Möglichkeit der Regeneration zugesteht. Die gleiche Wandlung macht auch die geistige Entwicklung Herders durch. Und wenngleich man sich diese auch nicht so vorstellen darf, als ob er jemals ganz klar auf dem Standpunkte eines theoretisch fest begründeten Geschichtspessimismus gestanden habe, den die drängende Fülle seines Innern doch immer wieder praktisch Lügen strafte, so stand sie allerdings von vornherein unter der eigentümlichen Aufgabe, einen unbewußten Zukunftsoptimismus gegen einen bewußten geschichtsphilosophischen Pessimismus theoretisch zu rechtfertigen, von dessen relativer Berechtigung man sich doch auch auf das tiefste überzeugt fühlte. In dieser Hinsicht besteht also Herders ideengeschichtliche Leistung in der Schöpfung einer Kulturphilosophie, in der der geschichtsphilosophische Pessimismus Rousseaus in einer neuen Form des Optimismus aufgehoben wird.

Dem exakten Nachweise dieser geschichtsphilosophischen Entwicklung Herders widerstrebt allerdings seine in der Jugend gerade so ausgesprochen stimmungsmäßige Schriftstellerei, die nur mit Vorsicht auf bestimmte Theorien festzulegen ist. Läßt man sich jedoch von diesen Stimmungsschwankungen und den dadurch hervorgerufenen Unstimmigkeiten in der Beurteilung jener allgemeinen ideellen Grundlagen nicht beirren, die in gewissen charakteristischen Ideen des jungen Herder einen unzweideutigen Ausdruck finden, dann ist als das Grundmotiv seiner ganzen Entwicklung dieses Ringen mit dem geschichtsphilosophischen Pessimismus Rousseaus ganz unverkennbar. Freilich darf man nicht aus dem Auge verlieren, daß Herders Geschichtsphilosophie literarhistorisch beginnt und gerade die wichtigste seiner geschichtsphilosophischen Jugendtheorien die Gestalt einer Philosophie der sprachlichen Entwicklung hat. Herder führt eben zunächst als Spezialist auf literarhistorischem Gebiete aus, was bei Rousseau von vornherein als eine allgemeine und folglich auch recht vage Kulturphilosophie erscheint. Und erst in dem 1774 erschienenen Büchlein „Auch eine Philosophie zur Geschichte der Bildung der Menschheit", mit dem Herders geschichtsphilosophische Versuche größeren Stiles beginnen, erweitert sich sein ursprünglich rein literarhistorischer zu einem allgemeineren kulturhistorischen Horizont. Aber gerade diese Schrift bezeichnet bereits den ersten Versuch zu einer grundsätzlichen Überwindung des geschichtsphilosophischen Pessimismus, und wir müssen auf seine frühe Odenabhandlung, den

sogenannten „Sprachalterroman" in den „Fragmenten über die neuere deutsche Literatur" und auf einzelne Ausführungen des Reisetagebuches zurückgreifen, um den geschichtsphilosophischen Pessimismus als den geistigen Ausgangspunkt Herders kennen zu lernen. Die Ideen dieser Abhandlungen sollen freilich erst im Zusammenhange mit der Revolution der Kunstauffassung zur Sprache kommen, und wir müssen es an dieser Stelle bei allgemeinen Andeutungen bewenden lassen. Aber wenn wir hören, daß Herder nicht nur die ganze Entwicklung der Sprache als einen großen Rationalisierungsprozeß betrachtet, der trotz der äußeren Bereicherung und Vergeistigung der Sprache doch mit ihrer fortgesetzten inneren Verarmung und Entseelung untrennbar verbunden ist, sondern daraus auch den vollständigen Untergang aller echten Dichtung teils als Tatsache, teils als düsteres Zukunftsbild behauptet und demgegenüber zu den Urzeiten sowohl der Sprache als der Dichtung, als zu ihrem goldenen Zeitalter zurückblickt: dann liegt die vollkommene Analogie zu Rousseaus geschichtsphilosophischem Pessimismus so offenkundig zutage, daß darüber an dieser Stelle kein Wort mehr zu verlieren ist. Aber von vornherein ist diese Degeneration von Sprache und Dichtung auch für Herder nur eins der vielen Symptome der allgemeinen Kulturentartung der europäischen Menschheit überhaupt, die nach seiner Meinung am weitesten bereits in Frankreich fortgeschritten ist. Und so wendet sich sein Geist deshalb auch sehr bald den daraus sich ergebenden allgemeinen geschichtsphilosophischen Konsequenzen zu, mit denen sich zu beschäftigen er um so mehr veranlaßt wird, je mehr sich sein Schiff der französischen Küste nähert. Ja, im Reisetagebuch finden wir einzelne Gedanken, die bedenklich auf jenen biologischen Glauben an die unentrinnbare Fatalität des Kulturprozesses hinauslaufen, durch den sich Spenglers Theorie vom Untergang des Abendlandes von dem mehr gefühlsmäßig begründeten Kulturpessimismus Rousseaus unterscheidet. „So arbeiten wir uns mit unserer zu feinen Kultivierung der Vernunft selbst ins Verderben hinein. Aber das ist in der ganzen Natur der Sache unvermeidlich. Dieselbe Materie, die uns Stärke gibt und unsere Knorpel zu Knochen macht, macht auch endlich die Knorpel zu Knochen, die immer Knorpel bleiben sollen; und dieselbe Verfeinerung, die unsern Pöbel gesittet macht, macht ihn auch endlich alt, schwach und nichtstauglich". So philosophiert er; und seine Prophetenblicke wenden sich bereits sorgenvoll nach Rußland, von wo der verweichlichten Kultur des Abendlandes der Untergang kommen wird, wie dem verweichlichten Römerreiche durch die Germanen, den Griechen aber durch die Römer. „Seinem Untergange wird der feine zivilisierte Geist Europas nicht entgehen; in Griechenland sprach man nicht ein Wort von Rom, bis dies

jenes überwand". — Und doch! so sehr er darum Rousseau recht gibt, wenn dieser, ein anderer Tacitus, dem „aufgeklärten Jahrhundert" die Lebenskraft und seelische Geschlossenheit des Urmenschen als Beispiel wahren Menschentums entgegenhält, betrachtet er es doch von vornherein als einen Irrtum, diesen entschwundenen Zustand, mit dessen relativem Wert wir wohl gefühlsmäßig sympathisieren können, als einen absoluten Wert anzusehen. Denn „das Menschengeschlecht hat in allen seinen Zeitaltern, nur in jedem auf andere Art, Glückseligkeit zur Summe; wir, in dem unsrigen, schweifen aus, wenn wir, wie Rousseau, Zeiten preisen, die nicht mehr sind und nicht gewesen sind! Auf, werde ein Prediger der Tugend d e i n e s Zeitalters!"

Damit spricht Herder schon im Tagebuche den Grundgedanken aus, mit dem er die Geschichtsphilosophie Rousseaus von ihren pessimistischen Konsequenzen erlöst hat, und der ein beherrschender Gedanke seines ganzen späteren Lebens wird. Es ist der Grundgedanke jener schon erwähnten geschichtsphilosophischen Schrift vom Jahre 1774, deren Titel „A u c h e i n e P h i l o s o p h i e z u r G e s c h i c h t e d e r B i l d u n g d e r M e n s c h h e i t" schon die polemische Einstellung gegen seine Vorgänger verrät. Denn das ist hier Herders erste originale Leistung: die Überwindung des radikalen Rousseauismus durch den Gedanken des historischen Relativismus, der in dieser Schrift zum erstenmal bewußt durchgeführt und theoretisch in dem klassischen Satze formuliert erscheint: „Jede Nation (und freilich auch jede Zeit) hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt". Das Paradies der Menschheit war niemals oder ... immer! Aber freilich diese Schrift ist nicht die einfache Durchführung dieses Grundgedankens, sondern sie ringt mit ihm. Man möchte sagen: Herder kämpft darin nach drei Seiten: im Bunde mit Rousseau gegen die törichte Überheblichkeit der Aufklärung, „wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht"; zugleich aber sowohl gegen Rousseau als gegen die Aufklärung und ihre entgegengesetzten Bevorzugungen irgendwelcher Geschichtsepochen, und endlich gegen sich selbst, insofern er zwar den relativen Wert jeder Geschichtsepoche behaupten will, aber gefühlsmäßig doch noch stark mit der rousseauistischen Ablehnung der Gegenwart und Idealisierung der frühen Vergangenheit verbunden ist. Diese höchst bedeutsame Schrift hat darum auch ein mehrfaches Gesicht. Sie kann als der Gipfel von Herders Kampf gegen die Aufklärung, zugleich als die Überwindung dieses Kampfes und eben darum als ein typisches Dokument für die innere Zwiespältigkeit des Herderschen Geistes erscheinen, der eben zeit seines Lebens zwischen den beiden Polen Gefühl und Verstand eine unentschieden schwankende Stellung hat.

Der eigentliche Sinn dieser Schrift ist die Durchführung des historischen Relativismus gegen die entgegengesetzten Einseitigkeiten der Aufklärung und des Rousseauismus, die sich ja voneinander hauptsächlich dadurch unterscheiden, daß die Aufklärung die Gegenwart herrlich und die Vergangenheit barbarisch, der Rousseauismus aber die Vergangenheit ideal und die Gegenwart entartet findet. Demgemäß sucht Herder gegen die Aufklärung den relativen Eigenwert der frühgeschichtlichen Epochen und den relativen Unwert der Aufklärung zu erweisen; gegen den radikalen Rousseauismus aber den Fortschritt der Menschheit und selbst noch den relativen Wert der aufgeklärten Gegenwart. Er sucht also in kritischer Einstellung nach dem richtigen Sinn der Menschheitsgeschichte. Aber diese kritische Einstellung ist nun doch wieder dadurch getrübt, daß sein rousseauisch gefärbtes Gefühl noch praktisch dem widerstrebt, was sein Intellekt theoretisch begreift. Und so erfährt denn die morgenländische und antike Mittelmeerkultur eine eben so begeisterte, wie die Aufklärungskultur der Gegenwart eine recht ironische Schilderung, so daß der Sinn der geschichtlichen Entwicklung schließlich doch einigermaßen im Dunkel bleibt. Denn wenn sich Herder auch gelegentlich das Zugeständnis von der Seele ringt, daß die größere Bewußtheit, die die Menschheit mit dem Verluste gerade der spezifisch früheren Lebenswerte erkauft habe, auch an sich betrachtet einen nicht zu teuer erkauften Eigenwert darstelle, so liegt es ihm doch sehr viel näher, diesen Zustand nicht als einen solchen aufzufassen, der den Mittelpunkt seiner Glückseligkeit in sich trägt, sondern als einen Übergangszustand, der erst durch „Verwesung", d. h. als Mittel für eine nachfolgende Stufe wahren Wert gewinnt. Das ist inkonsequent, aber psychologisch betrachtet die sehr interessante Durchgangsstufe des Herderschen Geistes vom radikalen Rousseauismus zum Humanitätsideal seiner späteren Geschichtsphilosophie.

Herders geschichtliche Betrachtungsweise ist von der Überzeugung getragen, daß alle objektiven, politischen und sozialen, religiösen und künstlerischen Institutionen und Tendenzen der natürliche Ausdruck entsprechender subjektiver Bedürfnisse und folglich den letzteren auch angepaßt, d. h. „natürlich", sind. Ihren Menschenwert beurteilen kann deshalb nur derjenige, der die Relation zwischen dem jeweiligen Menschen und seiner jeweiligen Kultur ins Auge faßt, nicht aber derjenige, der die Stufen der Kulturgeschichte lediglich mit dem Maßstabe der Gegenwart beurteilt. Die Relativität des Maßstabes ist vielmehr die grundsätzliche Voraussetzung des wahren Geschichtsphilosophen. Wenn das Menschengeschlecht am Anfang seiner Geschichte Religionsformen und religiöse Zustände aufweist, die wir heute als eine unerträgliche Bevormundung unserer äußeren und inneren Freiheit empfinden

würden, so waren gerade sie, wie Herder zeigt, dem Zustande jugendlicher Menschheit völlig angepaßt und darum — gut. Könnte man sich vorstellen, daß die Menschheit in ihrem Kindesalter bereits rationalistisch gebildet gewesen wäre, so würde man sie sich als „einen Greis von drei Jahren" vorstellen müssen. Die innere Entwicklung der Menschheit hat aber mit der Zeit die äußeren Kulturformen verändert. Dem Kindesalter, das sich in der biblischen Patriarchenzeit verkörpert, folgte das ägyptische Knabenalter der Menschheit. Aus Hirten werden Ackerbauern, ein staatliches Gemeinwesen entsteht, Industrie, Künste, Gesetzgebung erblühen. Aber ein einfacher Fortschritt ist diese Verwandlung keineswegs. Es ist eine Entwicklung, die sowohl alte Werte vernichtet wie neue Werte erzeugt. Denn die positiven und negativen Momente einer Entwicklungsstufe gehören als wechselseitige Bedingungen unabtrennbar zueinander. Und so ist selbst das Griechentum, in dem die nunmehr zum Jüngling werdende Menschheit in den Besitz politischer und geistiger Freiheit kommt, zwar die Blüte der antiken Entwicklung, aber eben darum ohne den Reiz der Knospe. „Das menschliche Gefäß ist einmal keiner Vollkommenheit fähig: muß immer *verlassen*, indem es weiterrückt". Der Zauber z. B. jenes ganz von Religion umgebenen Jugendzustandes der Menschheit, wie er uns in der Patriarchenzeit so poetisch entgegentritt, ist mit der geistigen Freiheit des Griechentums, die der Religion des Morgenlandes „den heiligen Schleier genommen hat", unvereinbar. Die Römer endlich bezeichnen das Mannesalter der Mittelmeerkultur und damit die „Schicksalsreife der antiken Welt".

Aus diesen historischen Betrachtungen zieht Herder nunmehr bedeutsame allgemeine, sowohl gegen die Aufklärung wie gegen Rousseau gerichtete Folgerungen. Die menschliche Natur ist nirgends vollkommen, weder in ihrem geschichtlichen Urzustande, noch auf irgendeiner späteren Entwicklungsstufe, sondern überall individuell begrenzt. Nirgends gibt es in Wirklichkeit, was Rousseau in seinem prähistorischen Naturmenschen fälschlicherweise gesucht hatte, den „absoluten Menschen", sondern immerzu ist das Wesen des Menschen in die immer wechselnden Bedingungen von Raum und Zeit verstrickt und darum modifiziert. Wir können also nicht *eine* solche historische Form zum absoluten Idealbild des Menschentums, d. h. zum Humanitätsideale machen, sondern müssen begreifen, daß der Menschenwert auf zahllose geschichtliche Formen verteilt und mit zahllosen Unwerten naturnotwendig verbunden ist. Die Humanität ist deshalb ein fortwährend sich wandelnder Proteus, dessen Formen allesamt ihre spezifischen Werte, aber auch ihre spezifischen, sich gegenseitig bedingenden Unwerte haben. Auf jeder Stufe wird irgendeine Art der menschlichen „Vollkommenheit" erreicht, die nur

auf dieser Stufe und unter diesen Bedingungen voll erreichbar, — aber darum auch vergänglich ist, sobald die Entwicklung weiterschreitet. Bezeichnet deshalb die geschichtliche Entwicklung auch keinen Fortschritt in dem Aufklärungssinne, daß die späteren Menschheitsstufen auch einen größeren absoluten Menschenwert verkörpern (denn jeder Fortschritt ist auch Rückschritt), so ist sie doch eine „Entwicklung" in dem Sinne, daß die Menschheit nach und nach die verschiedenen Formmöglichkeiten der Humanität durchläuft und, was ihr in einem Zustande zu realisieren nicht möglich ist, in einem Nacheinander wechselnder Zustände realisiert. In diesem Sinne muß man sagen: Die Menschheit ist jeden Augenblick und — nie am Ziel. Denn der Mensch ist immer Mensch, und doch sind die Möglichkeiten seines Menschentums unausschöpfbar. Aber das begründet durchaus keinen Pessimismus in bezug auf die menschliche Glückseligkeit. Denn „gut hat auch hier die gute Mutter gesorgt. Sie legte Anlagen zu der Mannigfaltigkeit ins Herz, machte jede aber an sich selbst so wenig dringend, daß, wenn nur einige befriedigt werden, sich die Seele bald aus diesen erweckten Tönen ein Konzert bildet und die unerweckten nicht fühlt, als wiefern sie stumm und dunkel den lautenden Gesang unterstützen. Sie legte Anlagen von Mannigfaltigkeit ins Herz, nur einen Teil der Mannigfaltigkeit im Kreise um uns, uns zu Händen: nun mäßigte sie den menschlichen Blick, daß nach einer kleinen Zeit der Gewohnheit ihm dieser Kreis Horizont würde... nicht darüber zu blicken, kaum darüber zu ahnden. Alles was mit meiner Natur noch gleichartig ist, was in sie assimiliert werden kann, beneide ich, strebe es an, mache mir's zu eigen; darüber hinaus hat mich die gütige Natur mit Fühllosigkeit, Kälte, Blindheit bewaffnet, sie kann gar Verachtung und Ekel werden... hat aber nur zum Zweck, mich auf mich selbst zurückzustoßen, mir auf dem Mittelpunkte Genüge zu geben, der mich trägt". Und so kommt Herder zu einer Behauptung, die so vollkommen Nietzschesch klingt, wie sie aller Aufklärung ins Gesicht schlägt: „Das Vorurteil ist gut zu seiner Zeit: denn es macht glücklich. Es drängt Völker zu ihrem Mittelpunkte zusammen, macht sie fester auf ihrem Stamm, blühender in ihrer Art, brünstiger und endlich auch glückseliger in ihren Neigungen und Zwecken. Die unwissendste, vorurteilsvollste Nation ist in solchem Betrachte oft die erste: das Zeitalter fremder Wunschwanderungen und ausländischer Hoffnungsfahrten ist schon Krankheit, Blähung, ungesunde Fülle, Ahnung des Todes".

Humanität ist für Herder demnach kein rational bestimmbares Endziel der Geschichte, sondern jene, von Rousseau „Naturmensch" genannte Idee des Menschen, die sich in der Geschichte nach den Be-

dingungen von Raum und Zeit im Zusammenhange eines Entwicklungsprozesses in zahllosen, prinzipiell wenigstens gleichwertigen Formen realisiert. Von diesem Standpunkte aus wagt Herder nun auch eine Deutung des zweiten großen Schauspiels in der Geschichte des Abendlandes, das mit der Auffrischung der von der antiken Überkultur entnervten Lebenskraft durch die Germanen und mit der Entstehung des Christentums, der ersten Religion, die nicht mehr National-, sondern Weltreligion ist, beginnt. Dabei offenbart sich eine letzte theologische Befangenheit dieses sonst so freien Geistes, daß er das Christentum nicht als eine historische Form der Religion, sondern gewissermaßen als die Religion an sich betrachtet, als das religiöse Korrelat zu der Idee des Menschen, kurz als die allgemeine Religion der Humanität, die aber eben deshalb gleich der Humanität ein — Proteus sich wandelnder Formen und dazu bestimmt ist, sich immer aufs neue der Entwicklung der Menschheit anzupassen. Das Mittelalter erscheint den Blicken Herders deshalb durchaus nicht wie den späteren Romantikern als das christliche Zeitalter par excellence, sondern vor allem als Versuch einer Synthese aller bisherigen Kulturen in einem neuen geschichtlichen Lebensträger. Er nennt es „ein großes romantisches Abenteuer"; und im bemerkenswerten Gegensatze zur Romantik, die im Mittelalter gerade den vorbildlichen Zustand einer von einer einheitlichen Weltanschauung getragenen harmonischen Weltordnung sah, erblickte Herder in ihm eine durch die Synthese entgegengesetzter Elemente hervorgerufene große „Gärung menschlicher Kräfte" und eine „große Kur der ganzen Gattung Mensch durch gewaltsame Bewegung". Und mit einem kühnen Bilde die Schwierigkeiten überbrückend, die sich seinem gewaltigen Lebensalter-Roman der Menschheit dadurch entgegenstellten, daß die Menschheit, die in den Römern schon einmal das Greisenalter erreicht hatte, in den Germanen mit einem Male wieder zum Kinde wurde, meinte er: „Das Schicksal zog, allerdings mit großem Getöse, und ohne daß die Gewichte da ruhig hängen konnten, die große abgelaufene Uhr auf! Da rasselten also die Räder!" Also weit entfernt, wie für die Romantik das Ideal eines vom religiösen Zentrum aus harmonisch durchdrungenen Menschentums zu sein, war auch für Herder das Mittelalter noch vor allem eine wilde, finstere und chaotische Zeit. Aber, „wie es auch sei (meint er gemäß seinen rousseauistischen Anschauungen), gebt uns in manchem Betrachte eure Andacht und Aberglaube, Finsternis und Unwissenheit, Unordnung und Rohigkeit der Sitten und nehmt unser Licht und Unglaube, unsere entnervte Kälte und Feinheit, unsere philosophische Abgespanntheit und menschliches Elend!" Und unter diesem Gesichtspunkte erscheint nun die Renaissance keineswegs als ein Bruch mit dem Mittelalter, sondern

als seine Abklärung: „Die Hefen sanken und es ward unser Denken". Damit ist Herder freilich an den entscheidenden Punkt gekommen. Denn dieses Denken, „Philosophie und Raisonnement", ist neben der Mechanisierung der äußeren Kultur für ihn der innerste Nerv jener ganzen Entwicklung, an deren Ende die — Aufklärung steht. Und ohne im einzelnen auf die Umstände dieser Entwicklung einzugehen, beginnt er sogleich mit einer Kritik seines Jahrhunderts, das sich den Namen „Philosophie mit Scheidewasser vor die Stirn gezeichnet" habe. Daß der Mensch in ihm immer mehr zu einem bloßen Denkapparat entartet ist, muß als völlig unnatürlich erscheinen; auch der menschliche Körper ist nicht nur zum Sehen bestimmt. „Das liebe, matte, ärgerliche, unnütze Freidenken Ersatz für alles, was man vielleicht mehr brauchte: Herz, Wärme, Blut, Menschheit, Leben!" Kein Wunder, daß dieses Gehirn-Menschentum die Vitalität des Menschen bereits in bedenklichem Maße geschwächt hat! Und nur ein schwacher Trost, daß solch ein abgeschwächtes Leben den eng spezialisierten Aufgaben des Menschen in dem arbeitsteiligen Mechanismus der modernen Kultur angepaßt erscheint! — Aber wie weit dieser Zustand vom Ideale wahren Menschentums auch entfernt sein möge, erfordert es doch die Aufgabe Herders, die Vorzüge auch des aufgeklärten Jahrhunderts irgendwie zu würdigen. „Ich sehe alle Größe, Schönheit und Einzigkeit unseres Jahrhunderts ein und habe es bei allem Tadel immer zum Grunde behalten". Dennoch entzieht er sich der Aufgabe, diese Vorzüge selbst herauszustellen und überläßt es lieber Hume, Robertson u. a., denen er lange Zitate entnimmt, die moderne Kultur mit vollen Backen zu preisen. Denn gerade die Übertreibung der Aufklärer hat jene gewisse ironische Wirkung, die dem immer noch rousseauistisch empfindenden Herder nur willkommen ist. Und dieser selbst beschränkt sich zunächst auf den Nachweis, daß alle diese unleugbaren Vorzüge um den Preis alles dessen erkauft seien, was frühere Zeiten an menschlichen Werten besaßen, um dabei in immer neuer Form auf den alten Fundamentalsatz zurückzukommen, daß die intellektuelle Aufklärung nur der Ausdruck dafür ist, daß wir aufgehört haben, wahrhaft lebendig zu sein. Ein letzter Ausblick schließlich macht den ziemlich unklaren Versuch, der Aufklärung eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zuzuerkennen. Denn wenn wir das, was uns an Lebensintensität abgeht, durch Extensität des Lebens vielleicht ersetzen, so läßt sich die Errungenschaft der Aufklärung, nämlich unsere Fähigkeit zu abstrakterem Leben, vielleicht als Vorstufe zu einer Zukunft verstehen, die sich der ganzen äußeren Organisation der modernen Zivilisation bedient, um sie mit einem neuen und tieferen Leben zu erfüllen. —

Trotz der bedeutsamen Grundidee bleibt das Ergebnis dieser Schrift also unklar. Der historische Relativismus, dessen Durchführung Herder hier zum ersten Male versuchte, konnte seine volle Wirkung nicht entfalten, solange der Autor gefühlsmäßig in einer rousseauistischen Wertung befangen blieb und die Entwicklung unter dem Bilde organischer Altersstufen sah. Immerzu blieb man auf diese Weise im Banne eines organischen Schicksals, der verhängnisvollen, aber unentrinnbaren Rationalisierung des Irrationalen, das sich in der Geschichte zwar mehrfach wiederholen konnte, aber in sich die zwischen Geburt und Grab gespannte Form jeder organischen Entwicklung hatte. Eine solche in sich geschlossene Entwicklung war nach Herders Anschauung zum ersten Male mit dem Ausgange der antiken Kultur abgelaufen. Nur durch das Auftreten junger, noch unverbrauchter Völker war die große Uhr der Geschichte zum zweiten Male „aufgezogen" worden (ein höchst bezeichnendes Bild!), aber mit dem Zeitalter der Aufklärung war sie nach Herders Auffassung zum zweiten Male abgelaufen. Und wenn Herder ja auch den Gedanken gestreift hatte, daß die Barbarenhorden Rußlands zur Kultur des Abendlandes vielleicht in einem ähnlichen Verhältnis stehen möchten wie die germanischen Barbaren zur antiken Kultur, so war das zwar vom Standpunkte der Weltgeschichte, nicht aber vom Standpunkte des Abendlandes aus ein tröstlicher Gedanke. Auch diese Schrift vermochte also noch keineswegs den Zukunftsoptimismus geschichtsphilosophisch zu begründen, den Herder trotz und wegen seines Rousseauismus lebendig in sich trug. Hatte ihm sein historischer Relativismus aber den Weg verlegt, seine Zukunftshoffnungen im Sinne eines unklaren Rousseauismus, d. h. in einer geschichtlichen „Umkehr" zu suchen, dann gab es nur noch einen Weg, der in die Zukunft führte: die grundsätzlich höhere Bewertung eben derjenigen menschlichen Funktion, auf der ja die gesamte Entwicklung der Geschichte und der mit ihr verbundenen Übel beruhte: d e r V e r n u n f t ! Herder hatte gegen die Aufklärung den relativen Wert der irrationalen „F r ü h kulturen", gegen Rousseau den relativen Wert a l l e r Entwicklungsstufen behauptet. Er hatte jetzt, wollte er über seinen unklaren Standpunkt hinauskommen, gegen seinen gefühlsmäßigen Irrationalismus den relativen Wert der auf der Vernunft beruhenden S p ä t kultur zu beweisen. Erst dann hatte seine Geschichtsphilosophie ihre menschliche Aufgabe gelöst: seinen Zukunftsglauben theoretisch zu rechtfertigen. Eine Würdigung der Vernunft im Zusammenhange irrationalistischer Grundanschauungen: das war mithin die Aufgabe, die Herder aus der ersten Phase seiner geistigen Entwicklung erwuchs. Es ist die Aufgabe, die zu lösen der Sinn seiner zweiten Phase ward.

ZWEITES KAPITEL

WELTANSCHAUUNG DES IRRATIONALISMUS

I.

Große geistige Bewegungen, wie die an den Namen Rousseaus geknüpfte Erschütterung der Kulturbewertung, wurzeln in einer tiefen Veränderung des ganzen Lebensgefühls. Und von einer höheren Warte aus gesehn, bedeutet die leidenschaftliche Erhebung des Naturideals zum revolutionären Leitmotiv der Lebensanschauung tatsächlich eine entscheidende Verlagerung des Lebensmittelpunktes. Der Mensch als Kultur- und Naturwesen gehört ja zwei großen Lebenszusammenhängen an, die sich gleichsam um seine Seele streiten, und denen die einzelnen Menschen und verschiedenen Zeitalter sehr verschiedenartig innerlich verbunden sind. Während der Aufklärungsmensch in ausschlaggebender Weise durch seine Kulturverbundenheit bestimmt ist, bedeutet die rousseauistische Krisis der Kulturbewertung das negative Zeichen für das Hinüberwechseln des Menschen aus der Kultur- in die Naturverbundenheit, d. h. für die Verlagerung des seelischen Mittelpunkts in einen anderen Lebenszusammenhang. Wenn es aus der Perspektive des vorigen Kapitels so scheinen mußte, als ob die Kulturfeindschaft des Rousseauismus gar nicht jenen radikalen und jedes Kompromiß ausschließenden Charakter habe, der ihm bei seinem ersten Auftreten zu eignen scheint, so trifft das in Wahrheit doch nur so lange zu, als seine Ideen sich mit der Tatsache der Kultur, die eben auch für den „Naturmenschen" nun einmal Lebenstatsache ist und bleibt, in irgendwelcher Weise auseinandersetzen müssen. Rein ideell eignet ihm dagegen wirklich jene radikale Kulturablehnung, die nur der negative Ausdruck der positiven Tatsache ist, daß der rousseauistisch erschütterte Mensch mit seinem Herzen eben nicht mehr dem Kultur-, sondern dem Naturzusammenhange angehört und der Kultur in ähnlicher Weise gegenübersteht, wie der Urchrist der Kulturwelt des römischen Imperiums. Man trifft also noch keineswegs in das Herz des neuen Menschentums, wenn man es als Träger eines neuen Kulturideals versteht, das doch letzten Grundes nur eine abgeleitete Bedeutung für es hat. Das Herz seines neuen Lebensgefühls liegt nicht in einem neuen Kultur-, sondern einem neuen Natur-, d. h. einem neuen Weltgefühl. Es wurzelt nicht mehr

wie der Kulturmensch der Aufklärung im Zeitlichen (Kultur ist Geschichte!), sondern wie die Natur selbst im Ewigen (Natur ist geschichtslos!). Und so enthüllt sich diese Erschütterung der Kulturbewertung in ihrer letzten seelischen Tiefe als eine religiöse Erschütterung, die nur aus der Gesamtgeschichte des Weltanschauungswandels voll verständlich ist. Das Naturideal, das im Rousseauismus zunächst nur als eine psychologisch begründete kulturphilosophische Idee erscheint, wird in Wahrheit von einem Wandel der letzten metaphysischen Voraussetzungen ideell unterbaut. Es ist begründet in einer neuen religiös-philosophischen Auffassung der Natur, durch die diese nun einen ganz neuen Menschenwert erhält. —

Man wird nun nicht erwarten, daß dieses Buch, so nachdrücklich es den intimen Zusammenhang der Literaturgeschichte mit der Geschichte der Philosophie betont, darum seine Aufgabe darin sieht, gleichsam nebenher auch eine Geschichte der Philosophie zu entwickeln. Die Geschichte der Philosophie hat vielmehr in seinem Zusammenhange nur die Funktion, den Hinter- und Untergrund des Gemäldes zu bilden, in dessen Vordergrund die Geschichte unserer Dichtung steht. Und nur diejenigen ideengeschichtlichen Vorgänge werden in ihm hervorgehoben, die zugleich literarhistorische Bedeutung erlangt und nicht nur in die Geschichte des reinen Denkens eingegriffen haben, sondern auch wirklich symptomatisch oder folgereich für die Geschichte der lebendigen Weltanschauung gewesen sind. Auch die Philosophen werden ja kaum behaupten wollen, daß alle ihre Gedankenarbeiten für den Strom der allgemeinen Geistesgeschichte eine unmittelbare Bedeutung gewonnen haben, und sie werden sogar nicht einmal leugnen können, daß wichtige Geistesströmungen von Männern bewirkt worden sind, von denen die Geschichte der Philosophie nur eine geringe Notiz zu nehmen pflegt. Man denke etwa an die Bedeutung Jakob Böhmes für die Romantik. Unter dem Gesichtspunkte ihrer allgemeineren Wirkung gewinnt deshalb die Geschichte der philosophischen Ideen ein ganz anderes Aussehen als unter dem Gesichtspunkt der abstrakten Problemgeschichte, und sie wird allerdings in einem ungewohnten Lichte erscheinen, da es hier überall nur auf die psychologische Bedeutung ihrer Ideen für das Ganze der lebendigen Weltanschauung, nicht aber auf deren logische Bedeutung für die Philosophie als Wissenschaft abgesehen ist.

So kann es sich auch an dieser Stelle nicht darum handeln, den Gang der philosophischen Entwicklung von der Renaissance bis zum Beginn der Goethezeit mit Stichworten abzustecken, die für diejenigen, die ihn kennen, und diejenigen, die ihn nicht kennen, gleichermaßen nichtssagend wären. Es kommt vielmehr darauf an, sich in die Gesamt-

lage des Geistes am Ende der Aufklärung und in die lebendige Grundrichtung einzufühlen, die dieser Gesamtlage innerlich entspringt, aber doch von den Einzelheiten der gleichzeitigen Philosophiegeschichte nicht ohne weiteres abzulesen ist. Man muß deshalb die mit der Renaissance beginnenden unablässigen Versuche der modernen Menschheit, zu einer neuen Weltauffassung zu gelangen, als etwas Ganzes überschauen, um den gemeinsamen Sinn jener vielfach widerspruchsvollen Geistesströmungen zu begreifen, die den weltanschaulichen Untergrund der Sturm-und-Drang-Bewegung bilden. — Aus dieser allgemeinen Perspektive heraus gesehen charakterisieren sich diese Versuche nun gemäß der allgemeinen Tendenz der Aufklärung als eine Bewegung, deren ideelles, wenn auch nicht immer bewußt erstrebtes Ziel in der Entgötterung der Welt besteht. Diese Bedeutung hat vor allen Dingen die im 17. Jahrhundert entstehende mechanische Naturwissenschaft — trotz der theologischen Eierschalen, die ihr anfangs noch vielfach anhaften. (Wie ja die großen Physiker des 17. Jahrhunderts, Kepler, Newton usw., immer noch sehr fromme Christen waren.) Denn für das Weltproblem bedeutet diese, jedes wundertätige Eingreifen eines lebendigen Gottes ausschließende mechanische Naturauffassung die Loslösung und Emanzipation der Natur von Gott, d. h. aber zugleich eine Entmächtigung und langsame Entwirklichung Gottes, deren theoretisch-theologischer Reflex der Deismus ist. Der allmächtige Gott des Christentums, der auch über die Natur jene unumschränkte Gewalt zu gelegentlichen Naturwidrigkeiten hat, durch die er nach theologischer Auffassung den Menschen seine Existenz am sichersten beweist, verwandelt sich unter dem Einflusse der Naturwissenschaft in einen gewissermaßen konstitutionellen Herrscher, der auch seinerseits durchaus an die naturgesetzliche „Verfassung" gebunden ist und folglich seine eigentliche Allmacht nur einmal, nämlich bei der Erschaffung der Welt, bewiesen hat, die seitdem auch ohne seine unmittelbare Einwirkung nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten, weiterläuft. Es ist aber kein wesentlicher Unterschied, wenn man von dieser praktischen Gottesleugnung, d. h. der Leugnung einer lebendigen Wirksamkeit Gottes, nun auch zu einer theoretischen Gottesleugnung weiterschreitet und von einem Gotte, der nicht mehr wirkt, schließlich wie von einem Gotte redet, der nicht mehr lebt. Denn auch die naturwissenschaftlich aufgefaßte Welt der Aufklärung wird ja schon nicht mehr von Gott, sondern nur noch von Gottes Gesetzen regiert, nicht mehr von seinem lebendigen Geiste, sondern nur noch von seiner toten Vernunft. Dem Rationalismus der Aufklärung entsprechend ist auch die Welt nicht die von göttlichem Leben erfüllte, sondern nur von der göttlichen ratio regierte Welt, die zu ihrem Schöpfer

deshalb auch kein anderes Verhältnis mehr hat als eine Uhr zu ihrem Uhrmacher. Wie aber der Uhrmacher sterben kann, ohne daß darum eine als perpetuum mobile konstruierte Uhr zum Stillstand kommen müßte, so braucht auch Gott für die naturwissenschaftlich verstandene Welt nicht länger zu leben, die, einmal erschaffen, ihren göttlichen Urheber jederzeit entbehren kann, da sie auch ohne ihn von Ewigkeit zu Ewigkeit in dem Gleichmaße einer unabänderlichen Gesetzlichkeit weiterläuft. — Wenn Leben unzertrennlich von der Idee der schöpferischen Freiheit ist, so ist diese Welt der unabänderlichen Gesetzmäßigkeit das Gegenteil des Lebens, und alles, was darin scheinbares Leben hat, ist in Wahrheit tot. Und der mit Sturm-und-Drang beginnende Irrationalismus der Weltanschauung besteht in der Empörung des sich Schöpfer fühlenden Lebens gegen diese Welt einer starren Gesetzlichkeit, die jedes Schöpfertum ausschließt. Was im Rahmen der Kulturphilosophie als der Kampf des lebendigen Subjekts gegen das objektive System der Vernunftkultur erscheint, das findet seine Fortsetzung in dem Kampfe des Subjekts um seine metaphysische Freiheit, d. h. um seine Eigenschaft als Leben. Und dieser Kampf befreit zugleich die Natur aus dem Tode ihrer naturwissenschaftlichen Erstarrung. Denn das subjektivistische Grundgefühl des neuen Menschen, daß Leben nicht Ordnung, sondern Schöpfung ist, objektiviert sich sogleich zu einem neuen Naturgefühl und wandelt die tote Welt einer gesetzlich geregelten Welt in die lebendige Welt einer wirkenden Natur — die Welt einer ewigen Ordnung in die Welt einer ewigen Schöpfung. Im Gegensatze zu der Entlebendigung und Entseelung der Welt durch die Naturwissenschaft der Aufklärung beginnt also nunmehr die Verlebendigung und Weltbeseelung durch das Weltgefühl einer neuen Religiosität. Das prägt sich philosophisch in der Ablösung des metaphysischen Intellektualismus durch einen metaphysischen Voluntarismus aus: d. h. durch den allen philosophischen Systemen der Goethezeit zugrunde liegenden Glauben, daß die Welt nicht etwas einmalig „Gesetztes", ein „Gesetz", sondern etwas ewig „Sich setzendes", der immer neue Ausdruck schöpferischen Lebens sei. „Im Anfang war die Tat!", das ist die klassische Formulierung dieses Weltgefühls, wobei freilich unter dem Begriff „Im Anfang" nicht der zeitliche Anfang, sondern der metaphysische Ursprung zu verstehen ist. Und dieses Weltgefühl wird charakteristischerweise sogleich von dem scheinbaren Intellektualismus der Logos-Philosophie des Johannes-Evangeliums zum Widerspruch gereizt. Die Welt ist für den faustischen Menschen nicht länger die bloße Verwirklichung eines rationalen Planes — Faust fühlt sich von einer inneren Stimme gewarnt, „Im Anfang war der Sinn" zu übersetzen — sie entspringt vielmehr der ir-

rationalen Freiheit ewig schöpferischen Lebens, das jedoch dem philosophisch feinen Instinkte Goethes mit dem Worte „Kraft" zu materialistisch, zu naturwissenschaftlich bezeichnet scheint. Denn allerdings, wenn die Welt als eine lebendige Welt empfunden wurde, dann mußte sich nach den weltanschaulichen Voraussetzungen der Zeit wie von selbst das Gefühl einstellen, daß der Grund einer lebendigen Welt eben ein lebendiger Gott sein müsse: ein nicht mehr christlich und nicht mehr deistisch verstandener Gott, der weder von Zeit zu Zeit die gleichsam als Spielzeug erschaffene Welt regulieren muß, noch auch sie dank ihrer vollendeten Konstruktion fortan ihrem eigenen Schicksal überlassen kann, sondern ein in der Welt selber lebendiger Gott, der nicht erst zur Erlösung der sündigen Menschheit, sondern von Anfang an und in eigener Weltleidenschaft „Fleisch geworden" ist. Denn wie Goethe später diesen Gegensatz eines neuen Weltgefühls zu der ganzen Schalheit des aufgeklärten Deismus formuliert hat:

Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße,
Im Kreis das All am Finger laufen ließe!
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in Sich, Sich in Natur zu hegen,
So daß, was in Ihm lebt und webt und ist,
Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermißt.

Die lebendige Natur und der lebendige Gott: das waren somit nur zwei verschiedene Ausdrücke für dieselbe Sache, die als Leben verstandene Natur und das als göttlich verstandene Leben. Und das war es, was die Goethezeit bei diesem Worte „Natur" empfand: nicht die entgöttlichte Natur der mechanischen Naturwissenschaft, sondern die vergöttlichte Natur in der Auffassung einer neuen Religiosität. Das besagt in abstrakter Formulierung: aus dem Naturobjekt der Naturwissenschaft, die die Natur von jedem mythologischen Aberglauben gereinigt hatte, war aufs neue ein Natursubjekt und (wie das „Volk" in der Ideologie Rousseaus) aus einem Objekt zu einem Subjekt der Gesetzgebung geworden. Somit stoßen wir hier auf den großen, durch alle Lebensgebiete hindurch führenden ideologischen Zusammenhang, den man als Subjektivismus zu bezeichnen pflegt. Er bedeutet psychologisch den Primat des Irrationalen, ethisch die Freiheit des Willens, soziologisch die Freiheit des Individuums, metaphysisch den Lebenscharakter der Welt. Er bedeutet, daß hinter allem Objektivem etwas Subjektives, in allem Körperlichen etwas Seelisches, in allem Seienden etwas Werdendes steckt — kurz, daß die Welt als etwas anderes empfunden wird, als sie dem aufklärenden Verstande notwendigerweise erscheint, so daß sie infolgedessen auch als etwas anderes verstanden werden muß, sofern sie nach

ihrem wahren „Wesen" verstanden werden soll. — Ebensogut wie von einer subjektivistischen läßt sich daher auch von einer symbolischen Weltauffassung reden, obgleich jenes die prägnantere Bezeichnung ist und man, um die symbolische Auffassung näher zu charakterisieren, eigentlich von einem subjektivistischen Symbolismus sprechen müßte. Liegt doch das Entscheidende dieser symbolischen Weltauffassung eben darin, daß sie die objektive Welt als das Symbol eines Weltsubjekts versteht. Symbolismus überhaupt aber ist jene allgemeine phantasievolle Form der Weltanschauung, die gleichermaßen der Kunst und der Religion eigentümlich ist, als deren eigentlichste Ausgeburt aber die Mythologie erscheint. In diesem Sinne ist es allerdings mehr als ein geistreiches Aperçu, wenn man die gesamte Dichtung der Goethezeit als die Mythologie eines neuen Glaubens bezeichnet, dessen vorstellungsmäßiger Inhalt zwar ständiger Wandlung und Entwicklung unterworfen ist, dessen Grundform aber mit der Idee des Subjektivismus unwandelbar beharrt. Hatte die Aufklärung nur die Welt als Welt erkannt, so glaubte die Goethezeit die Welt als den Ausdruck eines Weltgeistes, und zwar jenes „Welt- und Tatengenius" zu erkennen, der mit magischer Gewalt sogleich von Faust beschworen wurde. Faust wird vom Erdgeiste auf die Bahn des irdischen Lebens zurückverwiesen, da eine Erkenntnis seines Wesens die menschliche Fassungskraft übersteigt; aber er wird dahin verwiesen, um den Geist der Erde nicht bloß mehr zu erkennen, sondern zu erfahren. Denn auch wenn das Objekt ein Subjekt ist und die Welt der Gottheit lebendiges Kleid, so wird das Subjekt doch eben nur als Objekt und die Gottheit nur symbolisch als Welt erlebt. „Am farbigen Abglänz haben wir das Leben..." Aber was die Voraussetzung dieses Wortes ist: am farbigen Abglanz haben wir das Leben!

Man muß sich nun zum weiteren Verständnis zum Bewußtsein bringen, daß, was hier zunächst als eine Entwicklung der Naturauffassung betrachtet wurde, mit demselben Rechte als ein Reflex der parallelen Entwicklung der Ich-Auffassung gedeutet werden kann. Psychologisch gesehen ist unser Weltbild ja eine Funktion unseres Ichgefühls, und als was uns die Welt erscheint, das ist zutiefst darin begründet, als was wir uns selber fühlen. Unsere Welt ist unsere Vorstellung von uns. Aber freilich unsere Vorstellung von uns steht wiederum in Wechselwirkung mit unserer Vorstellung von der Welt. Und so lassen sich die neuen Vorstellungen der Goethezeit über das Wesen des Menschentums, die zunächst durch den Naturmenschen Rousseaus bezeichnet werden, ebensowohl als eine Konsequenz der neuen Naturauffassung, wie die neue Naturauffassung als eine Konsequenz des neuen Humanitäts-

ideals betrachten. In Wahrheit ist keines die Konsequenz, sondern die Funktion des andern. Es liegt deshalb auch nur an der Schwierigkeit, solchen Funktionsverhältnissen darstellerisch gerecht zu werden, wenn das den neuen Menschen bezeichnende „dämonische" Ichgefühl gleichsam als eine Folge der neuen Naturauffassung erscheint, die sich durch ihre Vergöttlichung der Natur ja auch als eine dämonische Naturauffassung charakterisieren läßt. Es ist aber in der Tat so wenig seine Folge, daß es ebensogut als der Grund der Dämonisierung der Natur verstanden werden könnte. Denn was der faustische Mensch aus seiner Vorstellung einer göttlichen Natur für die Vorstellung von der Göttlichkeit auch seiner menschlichen Natur zurückempfängt, das hat das unmittelbare Gefühl seines schöpferischen Wesens in Wahrheit der Natur erst mitgeteilt. Und doch gehört es zum Wesen dieser an der Naturvorstellung zum Bewußtsein über sich selbst erwachenden Frühzeit des deutschen Idealismus, daß der neue Mensch erst aus der Hand der als göttlich verstandenen Natur die Krone seiner eigenen Göttlichkeit zu empfangen glaubt. Und diese Krone empfängt nicht mehr wie im Zeitalter des Rationalismus seine Vernunft, sondern, als das Zeichen der neuen irrationalistischen Zeit, seine Natur. Denn diese seine Natur ist das unmittelbar Göttliche, während die Vernunft nur ein mehr oder weniger verworrener Reflex (eine Reflexion!) des Göttlichen, nicht aber das Göttliche selber ist. Der dämonische Mensch also ist der aus den unbewußten Tiefen seiner Natur, d. h. aus Gott heraus lebende und von keinen rationalen Erwägungen aus der Bahn seiner Natur abgelenkte Mensch, der nur der in ihm wirkenden Gottheit, dem *δαιμονιον*, wie Sokrates gesagt hat, gewissermaßen blindlings gehorcht. Er ist der von der ewigen Quelle des schöpferischen Weltlebens gespeiste Riese Antäus, der unbesiegbar ist, solange er mit seinen Wurzeln der göttlichen Natur verbunden bleibt. Er ist der metaphysisch verstandene Naturmensch, den Rousseau nur psychologisch und soziologisch verstanden hatte.

2.

Die Herausentwicklung dieses neuen irrationalistischen Weltgefühls durch die von der Geschichte abgelagerten Ideenmassen der christlichen und aufgeklärten Weltanschauung geschieht nun diesen geschichtlichen Voraussetzungen entsprechend von zwei verschiedenen Seiten her: von Westen auf dem Wege der modernen Philosophie und vom Osten auf dem Wege der christlichen Religionsgeschichte. Denn eine neue Vergöttlichung der Natur konnte sowohl aus dem Boden der Naturphilosophie als aus dem Boden des Gottesgefühls erwachsen. Und so lassen sich in der Entstehungsgeschichte der neuen irrationalistischen

Weltanschauung zwei Quellflüsse unterscheiden, deren ideelle Zusammengehörigkeit durch die landläufige Trennung von Philosophie-, Religions- und Literatur-Geschichte darstellerisch so selten in die Erscheinung tritt. Diese Vorgeschichte des deutschen Idealismus, aus der hier nur einige Hauptmomente hervorgehoben werden können, müßte einmal systematisch und Stufe für Stufe aus dem gesamten geistesgeschichtlichen Material des 18. Jahrhunderts monumental herausgehauen werden, wozu die unter dem Titel „Freiheit und Form" gesammelten „Studien zur deutschen Geistesgeschichte" von Ernst Cassirer einen so verheißungsvollen Anfang gemacht haben. Erst dann würde der innere Sinn jener vielverschlungenen, Altes und Neues durcheinander wirkenden Entwicklung wahrhaft zutage treten, der für das allgemeine Bewußtsein unter der Philosophie-, Religions- und Literatur-Geschichte zum großen Teil noch begraben liegt. Auch das im übrigen so verdienstvolle Werk von Kronenberg, „Geschichte des deutschen Idealismus", hat nicht den nötigen Mut zur Vereinfachung der von ihm dargestellten Ideengeschichte aufgebracht, ohne den eine wirklich monumentale Geschichte undenkbar ist. Auf diese und die anderen bekannten Darstellungen muß indessen hier zunächst verwiesen werden, wenn man sich die historische Mannigfaltigkeit vergegenwärtigen will, die hier unter der Optik ganz bestimmter Zusammenhänge nur in äußerster Verkürzung weniger Stichworte erscheinen kann.

Für die philosophische Vorgeschichte der idealistischen Weltauffassung kommen hauptsächlich drei Namen in Betracht, mit denen der geistige Boden abgesteckt wird, auf dem zunächst die Weltauffassung von Sturm-und-Drang erwachsen ist: Leibniz, Shaftesbury, Spinoza: Leibniz als der moderne Schöpfer einer individualistisch verstandenen Allbeseelung, Spinoza als der moderne Schöpfer der Allvergöttlichung und Shaftesbury als der das 18. Jahrhundert maßgeblich bestimmende „Makler des Geistes", in dem die Ideen der Allbeseelung und Allvergöttlichung als „ästhetische Weltanschauung" literargeschichtlich wirksam werden. Das genauere Verhältnis der Sturm-und-Drang-Bewegung zu diesen Philosophen ist zu problematisch, um mit wenigen Worten bezeichnet werden zu können. Es genügt an dieser Stelle zu bemerken, daß Leibniz und Spinoza mit ganz verschiedenen modi die Geburtshelfer des neuen Weltgefühls gewesen sind. Leibniz nämlich mit dem Geiste, Spinoza aber mit der Form seiner Weltanschauung. Spinoza wirkt durch die Idee des Pantheismus, die sich aber mit einem dem Rationalismus und Determinismus dieses Systems durchaus entgegengesetzten Geiste erfüllt. Und Leibniz wirkt durch den Geist des mit ihm beginnenden Voluntarismus, der aber gerade in seinem

System noch so ganz in den Schalen des Intellektualismus steckt. Man muß infolgedessen eigentlich sagen: es sind nicht Leibniz und Spinoza in ihren wahren Erscheinungen, sondern es ist die Verschmelzung beider zu einem Leibnizisch verstandenen Spinozismus, d. h. einem voluntaristischen und individualistischen Pantheismus, durch den das Weltgefühl von Sturm-und-Drang philosophisch bezeichnet wird. Und Shaftesburys Bedeutung, im ganzen gesehen, beruht darauf, daß seine Weltauffassung das erste Beispiel einer solchen Verschmelzung, und zwar in einer popularisierten Form, darstellt, in der sie von der Literaturgeschichte überhaupt erst rezipiert werden konnte. — Diese kurzen Hinweise genügen nun aber deshalb, weil die Sturm-und-Drang-Bewegung infolge ihrer irrationalistischen, und d. h. zugleich antiphilosophischen und antispekulativen Tendenz ihre wichtigsten unmittelbaren Impulse überhaupt nicht aus dem Boden der Philosophie, sondern aus dem Boden der christlichen Religion heraus empfangen hat. Ein neues Gottgefühl war ihrer Wesensform entsprechender als eine neue Naturphilosophie. Und so treten denn die so viel größeren Philosophen an Bedeutung für die lebendige Weltanschauung von Sturm-und-Drang hinter dem eigentümlichen Manne zurück, dessen negative Leistung gerade darin bestand, dieser Generation alle Philosophie verdächtig zu machen, und in dem sich statt dessen die Geburt der irrationalistischen Weltauffassung aus dem Geiste der christlichen Religiosität vollzog: Johann Georg Hamann.

Wenn es der Sinn der mit der Goethezeit einsetzenden Geistesbewegung ist, die Welt der Natur aufs neue mit einem lebendigen Gotte zu erfüllen, so ist es unmittelbar verständlich, daß diese Entwicklung sich vor allem auch aus dem Schoße einer Weltanschauung loslöste, die die Idee des lebendigen Gottes, wenn auch in einer ideengeschichtlich veralteten Form, als eine ununterbrochene historische Tradition bewahrt. Wenn sich das Weltgefühl der Goethezeit auf der einen Seite als eine Dämonisierung des naturwissenschaftlichen Weltbildes betrachten läßt, so auf der anderen als eine Naturalisierung der christlichen Mythologie, d. h. als eine Synthese von aufgeklärtem und christlichem Weltgefühl, bei welcher der bis dahin in das christliche Ideensystem eingeschlossene, nun aber frei gewordene Geist gewissermaßen in das naturalistische Ideensystem der Aufklärung einströmt, um ihm damit den entscheidenden Impuls zu seiner inneren Weiterentwicklung zu geben. Es ist die Erklärung für die eigentümliche Erscheinung, daß die Sturm-und-Drang-Bewegung so vielfach gerade mit christlich orthodoxen Kreisen sympathisierte, deren Religiosität sie im Grunde genommen, wie die Entwicklung des Verhältnisses zwischen Goethe und La-

vater zeigt, durchaus nicht teilte. Hier sympathisierten die Geister über die trennende Kluft ihrer äußeren Form hinweg. Aber darum kam es entwicklungsgeschichtlich darauf an, dem alten Geiste auch eine neue Vorstellungsform zu schaffen, bzw. seine alte Ideenwelt allmählich den Formen des modernen Weltbildes innerlich anzugleichen. — Die psychologische Voraussetzung einer solchen Entwicklung aber war ein Mensch, in dem die Idee des lebendigen Gottes weder bloß dogmatische Vorstellung noch ein spannungsloser Glaubensbesitz, sondern ein expansionskräftiges Urerlebnis war, das den lebendigen Trieb in sich hatte, die dogmatischen Formen des alten Glaubens sowohl in der Glut ursprünglicher Religiosität einzuschmelzen als auch sie aufs neue wieder „auszugießen", sich gewissermaßen durch Schöpfung von ihnen zu befreien und dadurch innerlich über die dogmatische Gebundenheit, wenn auch noch nicht äußerlich über die dogmatischen Formen hinauszuwachsen. Denn die historische Aufgabe eines solchen Menschen bestand eben darin, den Geist ursprünglicher Religiosität frei zu machen: nicht negativ durch die liberaler Theologie eigentümliche kalte Zerstörung seines dogmatischen Leibes, sondern positiv durch seine Entfachung zur Weißgluthitze, in der ihm aufs neue Gewalt über die erstarrten Formen zuteil wurde, sie nach Bedürfnis aufs neue umzuglühen. Seine weitere psychologische Voraussetzung aber war der innere Kontakt mit den Bedürfnissen der Zeit, d. h. mit der inneren Lage des an der Aufklärung leidenden und doch an die Voraussetzungen der Aufklärung bis zu einem gewissen Grade gebundenen Geistes. Denn nur ein solcher Mensch vermochte die historische Form der christlichen Religiosität in einer Weise umzuglühen, daß sie dem Suchen der neuen Zeit auch innerlich entgegenkam. — Diese Voraussetzungen waren in Hamann zum großen Teile erfüllt, in dem nicht nur die Religion ein Urerlebnis von elementarer Kraft, sondern auch ein Erlebnis war, das sich aus einer Reaktion gegen die zuvor durchlaufene Aufklärung entwickelt hatte, und das doch keineswegs nur eine reaktionäre Rückkehr in den Bibelglauben bedeutete, sondern gerade auch eine höchst eigentümliche Durch- und Umglühung des christlichen Grundgefühls bewirkte. Historisch betrachtet ist Hamann das erste denkwürdige und epochemachende Beispiel einer Rückkehr des aufgeklärten Menschen in den Schoß der christlichen Religion, er ist der erste jener Emigranten der Aufklärung, in deren Geiste sich vor allen Dingen jene Verjüngung des Christentums vollzog, die in der Romantik später im großen Stile historisch wirksam wurde. Er ist damit zugleich ein lehrreiches Beispiel für das immer offenbarer werdende Gesetz der zwiegeschlechtlichen Zeugung auch in der Geistesgeschichte, welches besagt, daß es nur durch Berührung und innerliche Vermischung

der Gegensätze zu einer schöpferischen Entwicklung kommt. Auch Hamann, wie der spätere Hardenberg und Schleiermacher, wurzelt ja in der für die Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts so bedeutsamen Tradition des Pietismus; und wie sehr gerade Spezifisches von Hamanns objektiver Leistung aus gewohnten Übungen des Pietismus herausgewachsen ist, haben die großen Hamann-Arbeiten R. Ungers aufs deutlichste gezeigt. Dennoch wird aus diesen pietistischen Gewohnheiten erst etwas Neues, als sich ein Geist ihrer bemächtigt, der selbst durch die entgegengesetzte Welt der Aufklärung hindurchgegangen und dadurch fähig geworden ist, das Pietistische für die Entwicklung des Geistes fruchtbar zu machen. Aus dem Pietismus allein wäre jene innere Verjüngung des Christentums niemals hervorgegangen, die eben erst die Frucht einer gegenseitigen Durchdringung, nicht aber gegenseitiger Ausschließung von Aufklärung und Christentum war. Daß aber Hamann tatsächlich nicht nur der orthodoxe Prophet einer neuen Bibelgläubigkeit gewesen ist, als der er unmöglich Einfluß auf die Geistesgeschichte hätte gewinnen können, sondern inwiefern er, in der Überzeugung, die christliche Weltauffassung damit erst wahrhaft auszuwirken, über den ursprünglichen Sinn der christlichen Ideenwelt hinausgewachsen ist und damit den von Herder schließlich vollzogenen Durchbruch in das Reich eines pantheistisch verstandenen Gottes vorbereitet hat, das muß in den Grundzügen wenigstens hier zunächst entwickelt werden.

Hamanns Urerlebnis ist demjenigen äußerlich vergleichbar, was Siegfried widerfährt, als er nach der Erschlagung des Lindwurms mit einem Male die Sprache der Vögel versteht. Auch Hamann erschlägt zunächst einen Lindwurm: den an seinem Innern nagenden Wurm der aufgeklärten Weltleidenschaft, der sein ganzes Wesen untergräbt, ihn seinen Begierden haltlos ausliefert und ihn physisch und moralisch an den Abgrund führt. Er erschlägt diesen Wurm mit der Waffe der Selbsterkenntnis. Aber die Hölle der Selbsterkenntnis bahnt ihm, wie er gesagt hat, den Weg zur Himmelfahrt. Denn in dem Augenblicke, in dem er die ganze Schalheit seines aufgeklärten Verstandes und der aus ihm hervorgehenden eigensüchtigen Lebensauffassung erkannt hat, wird er plötzlich fähig, die Sprache Gottes zu verstehn. Er vernimmt sie zunächst da, wo sie die Christenheit immer zu vernehmen glaubte, in der Bibel. Zwar hatte er die Bibel schon immer gekannt und gelesen; denn er stammte aus einem Elternhause, in dem er Religion mit der Muttermilch eingesogen hatte; aber er hatte die Sprache Gottes nie verstanden, so wie er sie jetzt verstand, da er in tiefster Seelennot sich hilfesuchend an das Buch der Bücher wandte. Denn jetzt verstand er, daß Gott in der Bibel nicht nur durch das redet, was wir im gewöhn-

lichen Sinne seine „Worte" nennen, sondern auch durch die ganze Geschichte des jüdischen Volkes und ihre Gestalten. Denn Israels Geschichte ist nicht bloß Israels Geschichte, vielmehr ein Gleichnis für das Schicksal der gesamten Menschheit. Ja jeder einzelne Mensch findet in der israelitischen Geschichte seine eigene Geschichte wieder. „Ich erkannte mein eigenes Verbrechen in der Geschichte des jüdischen Volkes, ich las meinen eigenen Lebenslauf und dankte Gott für seine Langmut mit diesem seinem Volke, weil nichts als ein solches Beispiel mich zu einer gleichen Hoffnung berechtigen konnte". Nur der versteht den Brudermord Kains richtig, der verstanden hat, wie tief er selbst durch Verstockung und Unempfindlichkeit des Herzens „der Brudermörder des eingeborenen Gottessohnes" geworden ist. Nur der versteht die Bibel nach ihrem tieferen Sinne, der sie als seine eigene Sache und als die Sprache Gottes erkennt, durch die er in den Gestalten der jüdischen Geschichte zu der gesamten Menschheit gesprochen hat. — Betrachten wir diesen Vorgang nicht in seiner persönlichen Bedeutung für den nunmehr zum Glauben zurückgekehrten Hamann, sondern nach seiner ideengeschichtlichen Bedeutung, so scheint das Neue zunächst in einer neuen Idee der Sprache zu bestehen. Alle Dinge können „Wort" sein, und Wort ist ganz allgemein die Gestaltung eines Sinnes. Kurz: Wort heißt Symbol! Dennoch ist diese Idee des Wortes nicht eben so neu, wie sie scheint, wenn wir uns daran erinnern, daß eine ähnliche Auffassung ja maßgebend in der Logos-Philosophie des 4. Evangeliums vorgebildet ist, nach welcher das „Wort" in Christo Fleisch geworden ist. Mit der Überzeugung, daß das Wort eine Fleischwerdung des Geistes sei und daß die Bibel symbolisch ausgelegt werden müsse, um nach ihrem tieferen Sinne verstanden zu werden, steht Hamann also durchaus in der vom Pietismus damals gerade besonders gepflegten Tradition der symbolischen Schriftauslegung. Ja nicht einmal darin liegt eine vom Christentum sich unterscheidende Wendung, daß Hamann diese alte Idee der Sprache verallgemeinert und nicht bloß die Geschichten und Gestalten der Bibel, sondern die gesamte Welt als eine sprachliche Offenbarung Gottes betrachtet. „Alle Werke Gottes sind Zeichen und Ausdrücke seiner Eigenschaften; und so, scheint es, ist die ganze körperliche Natur ein Ausdruck, ein Gleichnis der Geisterwelt. Denn alle endlichen Geschöpfe sind nur imstande, die Wahrheit und das Wesen der Dinge in Gleichnissen zu sehen". „Rede, daß ich dich sehe!... Dieser Wunsch wurde durch die Schöpfung erfüllt, die eine Rede an die Kreatur durch die Kreatur ist; denn ein Tag sagt's dem andern, und eine Nacht tut's kund der anderen. Ihre Losung läuft über jedes Klima bis an der Welt Ende, und in jeder Mundart hört man ihre Stimme". In Natur, Ge-

schichte und Schrift verwirklicht sich diese gleichnishafte Rede des Schöpfers. In ihnen haben wir gleichsam die großen Urdichtungen des Weltpoeten. Auch diese Auffassung der gesamten Welt als eines gewaltigen Gotteswortes, die man zum Unterschied von dem „Logismus" des 4. Evangeliums und mit beziehungsreichem Vorblick auf Hegel als „Pan-logismus" bezeichnen kann, überschreitet keineswegs die christliche Weltanschauung, für die immerdar die Welt eine Offenbarung Gottes, ja auch ein göttliches Wort gewesen ist. „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ... vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!" Und doch gewinnen alle diese alten Vorstellungen durch Hamann nicht nur eine neue Gewalt, sondern auch, in einem allerdings vorläufig beschränkten Maße, einen neuen Sinn.

Denn eigentlich erst jetzt kommen wir auf das Spezifische in Hamanns Weltauffassung, für das die symbolische Weltanschauung als solche nur die allgemeine Grundlage bildet. Dieses Spezifische ist, wenn man es zunächst ganz allgemein, aber auch bedeutungsvoll genug bezeichnen will, der ästhetische Charakter seines Symbolismus — zum Unterschiede von dem Symbolismus des Christentums, der einen ethischen Charakter hat. Für das Christentum nämlich war die Schöpfung wohl das Wort Gottes an die Menschen; aber dem Christentum war es immerzu nur um den Sinn dieses Wortes zu tun, um die darin verborgene Anweisung Gottes zum seligen Leben, nicht um die Schönheit des Wortes selbst. Hamann begeisterte sich für die Herrlichkeit des Wortes, nicht nur für seine geistige Bedeutung, sondern auch für seine sinnliche Gestalt. Denn es liegt ja im Wesen des Symbolismus und des Symbols, daß sich seine Kraft nach zwei entgegengesetzten Seiten entfalten kann, weil das Symbol selbst eine Vereinigung der entgegengesetzten Pole des Seins, eine Synthese von innen und außen, Sinn und Sinnlichkeit, Wesen und Erscheinung, ist. Und da sich jede der beiden Seiten des Symbols gewissermaßen mit demselben Rechte betonen läßt, so hat der Symbolismus deshalb sowohl die Möglichkeit, aus Freude an den tausendfältigen Gestalten und Verwirklichungen des Göttlichen zu einer realistisch-individualistischen Tendenz, als aus dem Bewußtsein ihrer transzendenten Bedeutung zu einer idealistisch-metaphysischen Tendenz zu führen, die von den Verkörperungen fortstrebt zu dem göttlichen Grunde, aus dem alles gekommen ist. Das mit Hamann zum Durchbruch gelangende bedeutsame Neue ist daher im Gegensatze zum Christentum die realistische Richtung des christlichen Symbolismus. Sein Symbolismus ist nicht nur die alte Lehre, daß hinter dem sinnlichen Schein ein höherer Sinn verborgen liegt, er ist nicht nur eine Anweisung zum seligen Leben, sondern auch

die niemals so gezogene Konsequenz dieser Lehre, daß eben darum der sinnliche Schein für uns Sterbliche von höchstem Wert, ja eigentlich für uns die Gottheit selber ist, die wir nicht erst nach unserm leiblichen Tode, sondern erst recht schon mit unserem leiblichen Leben innerlich erfahren sollen. Mit Recht hat Unger diese auf ihren Symbolwert gegründete Heiligsprechung der Sinnen- und Willenswelt als eine Fortführung von Luthers Unternehmen bezeichnet, die gesamte neuzeitliche Kultur mit einer mystischen Religiosität zu durchdringen. Es ist in der Tat die Vermählung der Weltleidenschaft der Aufklärung mit der Gottleidenschaft des Christentums in der umfassenderen Leidenschaft zu der als sinnliche Gottesoffenbarung verstandenen Sinnenwelt. Darin liegt im Prinzip sowohl eine neue Ethik als auch eine neue Ästhetik und vor allem eine neue Erkenntnistheorie, wofern man freilich das noch eine „Erkenntnistheorie" nennen will, was grundsätzlich danach strebt, das bloß erkennende Verhalten durch die lebendige Erfahrung, die intellektuelle Gotteserkenntnis (Theologie) durch ein emotionales Gotteserleben zu ersetzen. Aber letzten Endes gründet sich alles in der voluntaristischen Wiedergeburt der auch im Christentum vielfach intellektualistisch verflachten Idee eines wahrhaft lebendigen Gottes. Die ganz eigentümliche Wucht, die von Hamanns alttestamentarischer Prophetennatur ausgeht, beruht auf der elementaren Kraft eines voluntaristisch geladenen Gottgefühls. Für Hamann ist Gott eben nicht mehr der bloße „Sinn", das Gesetz, das irgendwie übergeordnete Prinzip der Welt, den wir aus dieser „erkennen" und zu dem wir uns aus ihr flüchten müßten. Er verhält sich zu der Welt nicht wie der Sinn zu einem Rätsel, sondern er ist selbst dieses Rätsel. Und er ist weniger das rationale als vielmehr das irrationale Prinzip der Welt, dessen wahres Symbol darum gerade die Irrationalität des Lebens ist. Aber weil er nicht die höchste ratio, sondern das zutiefst Irrationale ist, darum können wir sein Wesen auch nicht mit der (Gott nicht erkennenden, sondern verkennenden) Vernunft, sondern nur im Sturme elementaren und aus dem Innersten aufgewühlten Lebens erfassen. Nicht in der Ordnung des Kosmos, sondern in der schöpferischen Gewalt des Weltlebens sind wir seinem Wesen am nächsten. Wir „erkennen" Gott nicht mit dem Kopfe, sondern „erfahren" ihn in unserm Herzen. Oder in Hamanns originell-derber Sprache, die auch die abstrakte Ordnung verschmäht und mit bildschöpferischer Gewalt die geregelten Bahnen der Logik durchbricht: „Optimus Maximus verlangt von uns keine Kopfschmerzen, sondern Pulsschläge". Das heißt, wie Cassirer fein erläutert: die Leidenschaften sind, als die individuellen Schranken des Ich, zugleich der Quell all seiner Kraft und seines Reichtums; denn sie sind die Instrumente und Glied-

maßen, durch deren Gebrauch allein das wahrhaft individuelle Gefühl für das Ganze des Daseins sich vollzieht. Sie sind das Medium, in dem sich uns die Wirklichkeit der Dinge als eine Wirklichkeit des Lebens erschließt: denn nur in dem Puls unserer eigenen Affekte fühlen wir den Pulsschlag der göttlichen Allwirksamkeit. Das ist das Neue, was Hamann verkündet: die Sphäre des Affekts und der Sinnlichkeit soll nicht durch eine andere (die Vernunft) eingeengt oder auf eine andere reduziert werden; denn so wie sie ist, bildet sie das schlechthin fundamentale unentbehrliche Organ des Weltverständnisses. — Und das ist nun der große Unterschied von Hamanns „Bekehrung" und derjenigen Augustins, mit der sie häufig verglichen worden ist: die Bekehrung des letzteren ist eine ethische Neugeburt, eine Umkehr seines Willens von Weltleidenschaft zu Weltflucht; die Bekehrung Hamanns ist nur eine veränderte Interpretation seiner Weltleidenschaft. Auf sie paßt ganz überraschend, was Nietzsche im Zarathustra sagt: „Einst hattest du Leidenschaften und nanntest sie böse. Aber jetzt hast du nur noch deine Tugenden: die wuchsen aus deinen Leidenschaften. Du legtest dein höchstes Ziel diesen Leidenschaften ans Herz: da wurden sie deine Tugenden und Freudenschaften. Und ob du aus dem Geschlechte der Jähzornigen wärst oder aus dem der Wollüstigen oder der Glaubenswütigen oder der Rachsüchtigen: am Ende wurden alle deine Leidenschaften zu Tugenden und deine Teufel zu Engeln. Einst hattest du wilde Hunde in deinem Keller: aber am Ende verwandelten sie sich zu Vögeln und lieblichen Sängerinnen. Aus deinem Gift brautest du dir deinen Balsam..." Oder wie es noch kürzer in „Jenseits von Gut und Böse" heißt: „Die großen Epochen unseres Lebens liegen dort, wo wir den Mut gewinnen, unser Böses als unser Bestes umzutaufen". Diesen Mut hat Hamann besessen: er hat sich mit allen seinen Leidenschaften und dämonischen Trieben in eine Offenbarung Gottes umgedichtet und seiner Weltleidenschaft damit das gute Gewissen gegeben. „Brauch' deine Leidenschaften, wie du deine Gliedmaßen brauchst, und wenn dich die Natur zum longimanus oder Vielfinger macht, so wird sie und nicht du verlacht, und deine Spötter sind lächerlicher und mehr zu verdammen als du mit deiner längeren Hand und mit deinen sechs Fingern". Oder objektiviert: er hat alles Irrationale der Welt und gerade das Irrationale als göttliche Offenbarung heilig gesprochen. Wie Dantes Weg von der Hölle der Leidenschaften durch das Fegefeuer der Läuterung aufwärts in die ewigen Sphären völliger Weltentrücktheit führt, so derjenige Hamanns umgekehrt in das Reich des Menschlich-Allzumenschlichen, in die kraftvoll-derbe, leidenschaftlich-wilde Welt der Naturdichtung, die Gott näherkommt als Newton mit seinem Gravitationsgesetz. Für ihn

gilt zuerst, was für die ganze Epoche der Goethezeit unverrückbare Geltung hat: daß der Weg zu Gott durch die Welt führt!

Wenn sich der Pantheismus vom Theismus-Deismus psychologisch dadurch unterscheidet, daß Gott in diesem vorzüglich die Weltvernunft, in jenem aber den Weltgeist im irrationalen Sinne des Subjektivismus bedeutet, so atmet die Gottesbotschaft Hamanns fraglos den Geist des Pantheismus, dem sie entwicklungsgeschichtlich von der christlichen Religiosität her den Boden bereitet. Dennoch ist es gerade die eigentliche Schranke Hamanns gewesen, daß er den Schritt zum Pantheismus nicht nur nicht wirklich getan, sondern mit allen Kräften ihm widerstrebt und über jeden Versuch, seine Weltauffassung pantheistisch weiterzuführen, das Anathema gesprochen hat. Auch wenn er den lebendigen Gott des Christentumes mit der Dämonie seines eigenen Wesens angeglüht hat, so daß er innerlich schon zu dem Weltgeiste wurde, der gerade in den Pulsen des Weltlebens sein wahres Leben offenbarte, hat er strenggläubig an der äußeren Form des alttestamentarischen Gottes festgehalten. Ja, noch mehr, er hat im innern Widerspruche zu der Lehre von der symbolischen Überall-Offenbarung Gottes auch an der jüdisch-christlichen Lehre von der Vorzugsstellung der biblischen Offenbarung festgehalten. Denn der Weg durch die Welt führt zu Gott auch nach seiner Auffassung nur, wenn wir die Weltsprache Gottes „richtig" verstehen und uns nicht dazu verleiten lassen, sie nur verstandesmäßig, d. h. gottlos zu interpretieren. Zu diesem richtigen Verstehen die erste Voraussetzung aber ist das sokratische Eingeständnis unseres Nichtwissens, das zu erkennen die einzig wahre Aufgabe der Philosophie ist. Die zweite Voraussetzung ist der Glaube, der aber nicht ein Werk unserer Kraft, sondern eine Wirkung des heiligen Geistes ist, auf die man sich nur negativ durch Verachtung aller Einflüsterungen der Vernunft vorbereiten kann. Der eigentliche Schlüssel aber zum höheren Weltverständnis ist die heilige Schrift, d. h. das Zeugnis des heiligen Volkes und der heiligen Männer, die Gott seiner besonderen Offenbarung gewürdigt hat. Wenn Natur und Geschichte, wie Unger sagt, gleichsam die Urdichtungen des großen Weltpoeten sind, so ist die Bibel die authentische Interpretation derselben, ein vom Dichter selbst verfaßter Kommentar, während Philosophie, Naturwissenschaft und Theologie nur schülerhafte menschliche Auslegungsversuche darstellen. Die letzte Offenbarung aber kommt durch Christus. „Nachdem Gott durch Natur und Schrift, durch Geschöpfe und Seher, durch Gründe und Figuren, durch Poeten und Propheten sich erschöpft und aus dem Odem geredet: so hat er am Abend zu uns geredet durch seinen Sohn . . ." Und so ist auch für Hamann der Sinn der Welt nichts

anderes als jener große Heilsplan der christlichen Kirche, der schon zwei Jahrtausende hindurch die Menschheit in seinem Bann gehalten hatte.

Damit zeigt sich klar die ganz eigentümliche Zwitterstellung, die Hamann einnimmt, und die es bewirkt, daß er zwar einerseits der geistige Vater der Sturm-und-Drang-Bewegung und doch schon in dem ersten seiner Schüler, in Herder, überwunden gewesen ist. Denn wie Lessing und Winckelmann gehört er zu den typischen Übergangserscheinungen, die das Neue erst in alten Formen bringen können. Sein Neues war die auf eine realistische Auffassung des christlichen Symbolismus gegründete Botschaft vom wahrhaft lebendigen Gotte. Damit war er bahnbrechend für die gesamte Goethezeit. Aber die Form seines Evangeliums mußte „sterben", wenn sein Evangelium selber „werden" sollte. Denn für eine noch so großartige Wiedererweckung des christlichen Dogmatismus war die Zeit vorbei. Wer die Bibel als den einzig authentischen Kommentar der Welt betrachtete, der gehörte unwiderruflich einer versinkenden Zeit an; der war bei aller Trächtigkeit seines Geistes in der Form doch ein Reaktionär, der die Problematik der Aufklärung durch Rückkehr zu einer überwundenen Stufe lösen zu können glaubte. Hierin lag die Schranke seines sonst so weiten Geistes, und von dieser Schranke galt es sich zu befreien.

3.

So charakterisiert sich denn die von Hamann ausgehende Entwicklung als eine allmähliche Ablösung der symbolischen Weltanschauung aus den Hüllen der christlichen Dogmatik, die sich zunächst in Herder vollzieht. Freilich war Herder von Beruf christlicher Theologe; und so zweifellos bei ihm der christliche Dogmatismus auch überwunden ist, so sehr hat sein Beruf doch seine Ausdrucksweise beeinflußt und die letzte Klarheit verhindert, die als erstem Goethe beschieden war. Ja dieser Zwiespalt zwischen seinem äußeren Beruf und seiner inneren Berufung ist vielleicht auch ein Grund für die tiefe Tragik seines Lebens gewesen, das eben nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich Bruchstück geblieben ist. Freilich wie die erste Phase seiner Entwicklung in gewisser Beziehung die objektiv bedeutungsvollste gewesen ist, so erscheint sie auch als die freieste; aber vielleicht doch nur deshalb, weil Herder darin im ersten jugendlichen Schaffensrausche die letzten Probleme noch nicht gesichtet hat. Sie erscheint am wenigsten mit spezifisch theologischen Problemen belastet, obgleich Herder von Anfang an eine tief religiöse Natur war und seine Religiosität als solche durchaus nicht etwa auf Hamann zurückzuführen ist. Aber gerade das zentrifugale Hinausstreben des Herderschen Geistes in den in Natur und

Geschichte offenbarten Reichtum der Gotteswelt, dem dann erst in den Bückeburger Jahren ein sich versenkendes Zurückkehren in Gott folgt, empfängt durch Hamanns Weltanschauung die religiöse Legitimation. Was von Hamann auf Herder übergeht, das ist, grundsätzlich betrachtet, die realistische Orientierung des religiösen Symbolismus. Aber er macht in ganz anderer Weise mit dem Gedanken Ernst, daß, weil wir Gott tatsächlich nur im Gleichnis der Welt erfahren können, wir ihn auch nirgends anders als in der Welt zu suchen brauchen, daß also unsere eigentliche menschliche Aufgabe nicht im alten Sinne Gotterkenntnis, sondern in einem neuen Sinne Welterkenntnis ist. Ja wenn alles ununterschieden Ausdruck Gottes ist und wir nicht seinen heiligen Namen dadurch entweihen wollen, daß wir ihn gewissermaßen immer im Munde führen, so tun wir am besten, immerzu von ihm zu handeln, aber nie ihn zu nennen. Herder hat solche Gedanken zwar nicht theoretisch formuliert, aber, was wichtiger ist, betätigt. Obwohl die Welt in den Jugendschriften Herders eine hamannisch verstandene, göttlich durchwirkte Welt ist, so ist doch der Hamannische Gott, ja der Name Gottes daraus verschwunden. Denn anders als Hamanns Gott, der durch die Welt nur spricht, hat Herders Gott stillschweigend seinen Weg wirklich selbst durch die Welt genommen; und anders als diejenige Hamanns ist daher die Welt Herders ein wirklicher, nicht nur ein „sprachlicher" Ausdruck der göttlichen Natur, keine bloße Allegorie, sondern gefülltes Symbol. Während in Hamanns Schriften Gott überall geheimnisvoll offenbar ist, versteckt er sich in Herders Jugendschriften hinter der stillschweigend als göttliches Universum verstandenen Welt; d. h. aber nichts anderes als: der christlich-theistische Gott befindet sich hier im Zustande der Verpuppung — er ist auf dem Wege, als der große Pan des Spinoza wiedergeboren zu werden.

Deshalb hört aber bei Herder die Bibel auch auf, der einzige authentische Kommentar des in der Welt versteckten Gottes zu sein. Vielmehr, wie er in allem wirkt, so ist er auch in allem offenbar; und wenn es schon der Deutung seiner Offenbarung bedarf, so ist doch die Bibel grundsätzlich nichts anderes als die anderen großen Zeugnisse inspirierter Menschen, Homer und Shakespeare, Platon und Newton. Auch die Bibel ist nur Poesie, aber auch die Poesie ist Bibel. Wenn überall Gottes Geist wirkt, warum die Annahme, daß die authentische Gottesdeutung nur in dem Einen Buche enthalten sei? Wenn Gott sich überall offenbart, warum seine Offenbarung im Menschengeiste leugnen? Warum seine fortschreitende Offenbarung leugnen? „Ihr Newtons, Leibnize, ihr seid Boten der Gottheit an das menschliche Geschlecht — Lehrer der Natur, die Gott mit Kräften begabte, die Welt zu erleuch-

ten". Hier also führt die konsequente Anwendung der symbolischen Weltanschauung zu demselben Relativismus, dem wir analog bereits in der Geschichtsphilosophie begegnet sind. Denn wenn wir das Göttliche immer nur im Gleichnis aufzufassen vermögen, dann kann kein einzelnes Gleichnis absoluten, sondern alle Gleichnisse können nur relativen Erkenntniswert beanspruchen. Damit ist der christliche Dogmatismus gebrochen! Aber freigemacht ist damit zugleich auch der Weg zu einer unbefangeneren Würdigung des bisher dogmatisch verstandenen Buches, der Bibel. Denn daß man aufhört, die Bibel dogmatisch als das Buch der Bücher zu betrachten, bedeutet keineswegs, daß man sie darum rationalistisch betrachtet. Vielmehr ist gerade das eine der ganz großen geistesgeschichtlichen Leistungen Herders, daß er die Bibel als eine genau so wirkliche Offenbarung Gottes in der Form morgenländischer Poesie, wie Shakespeare als eine Offenbarung Gottes in der Form nordischer Poesie verstehen gelehrt hat. An der Auffassung der Bibel schieden sich die Geister. „Du findest nichts schöner als das Evangelium; ich finde tausend geschriebene Blätter alter und neuer von Gott begnadeter Menschen eben so schön und der Menschheit nützlich und unentbehrlich". So schrieb 1782 Goethe an Lavater. War die symbolische Weltanschauung aus dem Schoße der christlichen Ideenwelt wiedergeboren worden, so war ihre Entwicklung doch zunächst eine fortschreitende Emanzipation davon.

„Πάντα θεῖα καὶ ἀνθρώπινα πάντα. Alles ist göttlich, alles Göttliche ist aber auch menschlich. Diese communicatio göttlicher und menschlicher idiomatum ist ein Grundgesetz und der Hauptschlüssel aller unserer Erkenntnis und der ganzen sichtbaren Haushaltung". So hatte Hamann gelehrt und damit den Weg gewiesen, den man nur konsequent zu Ende zu gehen brauchte, um zu der Auffassung zu gelangen, daß Psychologie die wahre Theologie und alles, was göttliche Inspiration sei, nur als menschliche Erleuchtung verständlich werde. Die Geschichte der göttlichen Offenbarung ist deshalb durchaus identisch mit der — menschlichen Geistesgeschichte, worunter allerdings nicht nur die Geschichte der Verstandeseinsichten, sondern die Geschichte der menschlichen Welterfahrung und Weltdeutung im allumfassenden Sinne zu verstehen ist; sie ist nicht allein die Geschichte des jüdischen Volkes und seiner Propheten, sondern die Weltgeschichte des Geistes. „Das sei mein Lebenslauf, Geschichte, Arbeit". So konzipiert der junge Herder auf jener denkwürdigen Seefahrt von Riga nach Nantes die Aufgabe seines Lebens. Denn Herder ist derjenige, der diese aus Hamanns Weltanschauung hervorgehende Aufgabe wahrhaft erschaut und mit der ganzen Kraft seiner Seele als die große originale Aufgabe des

neuen Geistes ergreift. Die Relativität aller Gotteserkenntnis macht ihre Geschichte zu ihrem wahren Inbegriff. Denn wenn die spätere Entwicklungsstufe die frühere gar nicht wahrhaft zu entwerten imstande ist, da doch in jeder der göttliche Geist sich offenbart, so muß die Geschichte des Geistes, als der Inbegriff aller menschlichen Welterfahrung, die höchste und umfassendste Form der Gotteserkenntnis sein. Herder hat diesen Gedanken nicht mit diesen Worten ausgesprochen, aber er hat ihn gelebt. Sein Lebenswerk, dessen Vision ihm schon jetzt aufging, die Entwicklungspsychologie der Menschheit, ist auf die tiefe Überzeugung gegründet, daß Geschichte das wahre Organ der höchsten Erkenntnis, d. h. Philosophie oder Gotteserkenntnis sei, aber zu solcher auch nur dann führe, wenn der gesamte Gang Gottes durch die Weltgeschichte menschlich und immanent verstanden werde. Das war nur die Konsequenz der Hamannschen Grundidee. Und doch zeigte sich sogleich, daß Hamanns dogmatische Befangenheit von dieser Konsequenz, die Herder zog, durchaus nichts wissen wollte. Das fand seinen klaren Ausdruck in den verschiedenen Anschauungen über den Ursprung der Sprache.

Hamann-Herders Weltanschauung, ja die ganze symbolische Weltanschauung war in einem ganz allgemeinen Sinne „Sprachphilosophie". Und die moderne Sprachphilosophie der Herder, Humboldt und Grimm ist eine wahre Ausgeburt aus dem Geiste der symbolischen Weltanschauung. Die Sprache bildet von vornherein den zentralen Gegenstand von Herders Nachdenken; sie ist der Stoff, an dem sich seine symbolische Weltauffassung am klarsten entwickelt. Sie ist das Paradigma seiner Weltanschauung und deshalb zugleich das Paradigma für den Unterschied zwischen seiner psychologischen und Hamanns theologischer Weltanschauung. Hier war die Wasserscheide. Für Herder war die Sprache, als die spezifisch menschliche Leistung, der natürliche Ausdruck seines tiefsten menschlichen Wesens, das sich vom instinktgebundenen Tiere durch seine im Bewußtsein gegründete Freiheit unterscheidet. Die Intelligenz des Menschen ist nicht bloß eine automatische Vermittlung zwischen bestimmten Reizen der Außenwelt, z. B. passender Nahrung, und dem darauf eintretenden Handlungsreflex des Zugreifens, sondern unterscheidendes Bewußtsein, was Herder „Besonnenheit" nennt. Müssen wir uns das Tier so vorstellen, daß es überhaupt nur solche Gegenstände der Außenwelt apperzipiert, durch die bestimmte Lebensfunktionen, Ernährung, Begattung usw. geweckt werden, so hat der Mensch eine viel theoretischere Haltung, die es bewirkt, daß er auch andere Reize apperzipiert als solche, die er sofort mit Handlung beantwortet. Vielmehr: er beantwortet auch sie mit Handlungen, aber diese Handlung ist — die Sprache. Diese ist der unmittelbare, aus dem

Affekt des Staunens geborene Ausdruck der Unterscheidung eines neuen Erlebnisinhalts. Aber sie ist nicht nur der reflektorische Ausdruck eines neuen Bewußtseinsinhalts, sondern auch ein äußeres Fixierungsmittel, um das einmal Unterschiedene dauernd festzuhalten. Worte sind Merkworte. Es sind Hilfsmittel, die dem tiefen Bedürfnis entspringen, den wechselnden Bewußtseinsinhalten Dauer zu verleihen, die Stufen des Bewußtseins, die der Bergsteiger Mensch gewissermaßen austritt, um Halt zu gewinnen. In jedem Worte ist ein tiefes Urerlebnis der Menschheit fixiert, und die Schöpfungsgeschichte der Sprache ist nichts anderes als die Urgeschichte des Geistes.

Vielleicht ist diese Sprachphilosophie Herders das Genialste, was er überhaupt geschaffen hat, jedenfalls ist es wissenschaftlich das Bedeutungsvollste — und überhaupt vielleicht die einzige wissenschaftlich ganz vollwertige Leistung, die wir ihm verdanken. Gerade hier hat er in der fruchtbarsten Weise den Gedanken durchgeführt, daß das „Göttliche" aus dem Wesen des Menschen heraus verstanden werden müsse. Aber gerade hier zeigte sich der ganze Unterschied von der Auffassung Hamanns, die wie überall, so auch hier theozentrisch und darum behindert war, die Göttlichkeit der Sprache psychologisch vom Menschen aus zu verstehen. In gar keiner Weise widerstrebte ja einer pantheistischen Gottesauffassung die These Herders, daß die Sprache eine Tat unseres Geistes sei; denn dieser „unser" Geist war ja der im Menschen wirkende göttliche Geist selbst. Aber das war es gerade: für Hamann war der menschliche Geist nicht der göttliche Geist selbst, der sich vielmehr in jenen erst besonders hineinsenken muß, um ihn zu der Leistung der Sprache zu befähigen. Für Hamann bleibt der Mensch ein wesentlich empfangendes Geschöpf, nur Organ für die in seiner Außen- und Innenwelt geheimnisvoll sich auswirkende Gottheit. Damit ist für ihn der Ursprung der Sprache gewissermaßen von selbst g e g e b e n. „Denn nimmt der Mensch die Worte Gottes, zunächst die aus der Natur zu ihm redenden, empfänglich und verständnisvoll im Geiste auf, so trägt er das „Wort" schon „im Herzen"; der Übergang zur Sprache, zum „Worte des Mundes", ist dann nur noch etwas Selbstverständliches. Durch die Schöpfung erteilt Gott dem Menschen Sprachunterricht, und nicht die Sprache, sondern nur die Werkzeuge der Sprache sind menschlich.

Man sieht, die beiden Auffassungen berühren sich auf das allernächste. Sie könnten für dieselben gehalten werden, und doch besteht zwischen beiden ein grundsätzlicher Unterschied des Geistes. Der Akzent liegt jedesmal auf der entgegengesetzten Stelle. Denn Hamanns eigentliches Ergebnis war die Ohnmacht des menschlichen Geistes gegenüber

der göttlichen Majestät, das eigentliche Erlebnis Herders aber die göttliche Majestät auch in der Macht des menschlichen Geistes. Was beinah nur als ein Spiel mit Worten erscheint, ist doch in Wahrheit der Ausdruck einer ganz veränderten Gesinnung: der christlichen Demut auf der einen und eines göttlichen Selbstgefühls auf der andern Seite. Es ist das Selbstgefühl des prometheischen Menschen, der die Gottheit wahrhaftig in sich fühlt.

Ist die Welt eine Offenbarung des lebendigen Gottes, dann hat diese Offenbarung wie die Welt zwei Grunddimensionen, Raum und Zeit, und die beiden Grundformen der Gotteserkenntnis sind Naturwissenschaft und Geschichte, oder besser gesagt — denn es handelt sich ja nicht um Wissenschaft im Sinne der Aufklärung, sondern um Antwort auf die faustische Frage, was die Welt im Innersten zusammenhält — Naturphilosophie und Geschichtsphilosophie: Phänomenologie der Natur und Phänomenologie des Geistes. Herder beginnt als Geschichtsphilosoph, sein Blick ist gerichtet auf die Welt des Geistes. Aber von vornherein vollzieht sich die geistige Entwicklung der Goethezeit in zwei parallelen Strömungen; und neben Herder sehen wir — Goethe, den Philosophen der Natur.

Diese Bezeichnung Goethes und insbesondere des jungen Goethe klingt zwar überraschend und wäre auch durch sein frühzeitig dilettantisches Interesse für Naturphilosophie — seine Ablehnung des naturwissenschaftlichen Materialismus in Holbachs Système de la nature, seine Beschäftigung mit Alchemie, seine Lektüre Giordano Brunos, seine frühe, wenn auch zunächst nur flüchtige Bekanntschaft mit Spinoza und schließlich seine Teilnahme an Lavaters Physiognomischen Fragmenten — gewiß nicht ohne weiteres gerechtfertigt. Grade hier aber gilt es aus der späteren Entwicklung die Bedeutung der unscheinbaren Anfänge zu erkennen und zu begreifen, daß Goethes dichterisches Naturgefühl, das zwar erst später wissenschaftliche und philosophische Formen annimmt, doch von vornherein von höchster geistesgeschichtlicher Bedeutung gewesen ist. Denn aus ihm entwickelt sich, was man doch schon sehr früh beobachten kann, jene Goethesche Naturphilosophie, die das wichtigste geschichtliche Verbindungsglied zwischen der Naturwissenschaft der Aufklärung und der romantischen Naturphilosophie Schellings ist. Und es ist gerade die dichterische Auffassung der Natur, eben das Naturgefühl, worin sich ganz im stillen die entscheidende Wendung der Geistesgeschichte vorbereitet, ja vollzieht.

Unter diesem Gesichtspunkte aber ist ein Dokument von größter ideengeschichtlicher Bedeutung, in dem Goethe, immer noch in halb-

poetischer Form, zum ersten Male sein Naturgefühl zu einer Art Naturphilosophie zusammenzufassen suchte. Denn dieses Dokument, der im Jahre 1782 geschriebene Aufsatz „Die Natur", ist der Beginn der naturphilosophischen Entwicklung des deutschen Geistes, und es ist nicht zuviel gesagt, wenn man mit Rudolf Steiner behauptet, daß Goethes ganze naturphilosophische Weltanschauung in diesem Aufsatze vollständig bereits vorgebildet sei. Natürlich scheidet im Zusammenhang dieses Buches die Frage aus, ob und wie weit Goethe der unmittelbare Verfasser dieses Aufsatzes ist. Denn auch von denen, die die Autorschaft Goethes bezweifeln, wird nicht bestritten, daß er allerdings die wahre Meinung Goethes enthalte. Man sehe auch darin keinen Widerspruch gegen die innere Disposition unseres Buches, daß der Naturaufsatz erst aus dem Jahre 1782, d. h. aus einer Zeit stammt, die in allem übrigen nicht mehr der Sturm-und-Drang-Zeit Goethes angehört. Die Disposition unseres Buches ist nicht chronologisch, sondern ideengeschichtlich; und ideengeschichtlich betrachtet, ist der Naturaufsatz Goethes der reinste Ausdruck jener Naturauffassung, die dem Naturgefühl des jungen Goethe zugrunde liegt — vielleicht in seiner höchsten Reife, aber noch eben vor dem bewußten Übergange zu den späteren Lehren von Goethes Naturphilosophie. Dieser Aufsatz aber ist nicht einfacher zu charakterisieren als durch Hersetzung einiger seiner herrlichen Aphorismen, die so sehr den Goetheschen Jugendgeist atmen, daß sie unmittelbar aus dem Werther zu stammen scheinen.

„Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen — unvermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen. — Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie, was war, kommt nicht wieder: alles ist neu und doch immer das Alte. — Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben und macht sich nichts aus den Individuen. Sie baut immer und zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich. — Sie lebt in lauter Kindern; und die Mutter, wo ist sie? — Sie spielt ein Schauspiel: ob sie es selbst sieht, wissen wir nicht, und doch spielt sie's für uns, die wir in der Ecke stehen. — Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr, und doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig, und ist kein Moment Stillestehen in ihr. Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt. — Gedacht hat sie und sinnt beständig; aber nicht als ein Mensch, sondern als Natur. Sie hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann. — Auch das Unnatürlichste ist Natur, auch die plumpste

Philisterei hat etwas von ihrem Genie. Wer sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgendwo recht. — Sie liebt sich selber und haftet ewig mit Augen und Herzen ohne Zahl an sich selbst. Sie hat sich auseinandergesetzt, um sich selbst zu genießen. Immer läßt sie neue Genießer erwachsen, unersättlich, sich mitzuteilen. — Sie freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und andern zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann. — Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben. — Sie hüllt den Menschen in Dumpfheit ein und spornt ihn ewig zum Lichte. Sie macht ihn abhängig zur Erde, träg und schwer, und schüttelt ihn immer wieder auf. — Ihre Krone ist die Liebe. Nur durch sie kommt man ihr nahe. Sie macht Klüfte zwischen allen Wesen, und alles will sich verschlingen. Sie hat alles isoliert, um alles zusammenzuziehen. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos". —

Die mit den Namen Herders und Goethes bezeichnete Geistesgeschichte hat zwei entscheidende Wendungen. Die eine besteht in der Einwirkung des Geschichtsphilosophen Herder (dies Wort in einer sehr allgemeinen Bedeutung verstanden) auf den jungen Goethe: Straßburg 1770. Das andere ist die Rückwirkung des Naturphilosophen Goethe auf die spätere Entwicklung Herders. Auf diese soll hier nur vorgedeutet werden; denn sie gehört als solche in die zweite Entwicklungsphase unserer Ideengeschichte. Aber es gibt dem Gedankengange dieses Kapitels erst den zusammenfassenden Point de vue, wenn wir auf das klassische Werk des reifen Herder, die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", vorausblicken und nun wahrnehmen, wie sich in ihm Naturphilosophie und Geschichtsphilosophie zu einer umfassenden Einheit zusammenschließen. In ihnen erscheint endlich die große Aufgabe gelöst, die mit dem pantheistischen Grundgedanken gegeben war: die Doppelerkenntnis Gottes, und im besonderen des Mensch gewordenen Gottes, aus seinen beiden Dimensionen Natur und Geschichte.

DRITTES KAPITEL

IRRATIONALISTISCHE KUNSTAUFFASSUNG

I.

Der Wandel des Welt- und Lebensgefühls, der in der neuen Kultur- und Naturauffassung seinen allgemeinsten Ausdruck findet, gewinnt nun in Deutschland konkrete Gestalt zunächst in einer neuen Kunstauffassung und einer darin wurzelnden neuen Dichtung. Die Goethezeit beginnt als eine literarische Revolution, d. h. mit einer Umwertung aller geltenden Kunstwerte und einer Veränderung der Auffassung vom Wesen der Kunst. Wie der Rationalismus der Aufklärung überall, so wird auch ihr Kunstrationalismus durch eine irrationalistische Kunstauffassung erschüttert, die als solche nicht nur die kunsttheoretische Wurzel der Goethezeit, sondern überhaupt eine Wurzel ihrer gesamten Weltauffassung ist. Denn, wie in der Einleitung angedeutet wurde, ist diese Weltanschauung ihrem Wesen nach eine Geburt aus dem Geiste der Kunst. Sie ist es aber auch entwicklungsgeschichtlich. Zuerst in der Sphäre der Kunst entwickeln sich jene Auffassungsformen des Subjektivismus und Symbolismus, die allmählich zu Grundkategorien der gesamten Weltauffassung werden. —

Der spezifische Zusammenhang der rationalistischen Kunstauffassung mit der Kultur der Aufklärung besteht in der Auffassung der Kunst als einer „Kulturerscheinung". Auch das wahre Wesen der Dichtung ist Kultur. Der wahre Dichter ist der höchstkultivierte Mensch, sowohl derjenige, dem eine gründliche, umfassende und an den höchsten Kulturwerten genährte Bildung eignet, als auch derjenige, der sein poetisches Talent auf das feinste kultiviert und seinen Geschmack an den besten Mustern gebildet hat. Das Ideal dichterischer Form ist also die Form der vollendeten Kultur, und, da Kultur nach der Auffassung der Aufklärung soviel wie Kultur der Vernunft bedeutet, die vollendete Vernunftform, über deren Eigentümlichkeiten im 4. Kapitel eingehend zu reden sein wird. Als das wahre Kunstobjekt aber erscheint nicht weniger der höchstkultivierte Mensch, sei es in idealer Verkörperung, wie in der französischen Tragödie, sei es als Folie für die satirische Darstellung seines Gegenteils in der Komödie. Und als der höchstkultivierte Mensch gilt der vernunftbeherrschte — der kluge, der tugendhafte oder der geschmackvolle Mensch, wozu selbst der Verbrecher ge-

rechnet werden kann, wofern er seine unmoralischen Handlungen wenigstens rhetorisch schön zu gestalten weiß. Nur da ist ein wahrer Gegenstand der Dichtung, wo irgendwie der Geist triumphiert, wo wir Gelegenheit erhalten, den Wert des geistvollen Menschen zu bewundern oder uns über die Minderwertigkeit des Geistlosen und Unvernünftigen zu vergnügen, zu entrüsten.

Die Revolution der Kunstauffassung zu Beginn der Goethezeit zeigt sich nun zunächst in der Umkehrung aller dieser Werte, die gleich mit der begrifflichen Paradoxie beginnt, die wahre Kunst sei nicht Kultur, sondern Natur. Nicht hohe geistige Kultur, sondern starkes inneres Leben ist für den Dichter wesentlich, weder eine umfassende „Bildung" seines Geistes noch seines Talents und seines Geschmacks, sondern erfahrenes Leben und angeborenes Genie. Denn, wie Faust später sagt: „Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor". Und demgemäß ist das Formideal der Dichtung nicht die rationale Form der Kultur, sondern die irrationale Form der Natur: nicht „Kulturalismus", sondern Naturalismus. Und ebenso ist nicht Kultur, sondern Natur der wahre Gegenstand der Dichtung. Ihr höchstes Ideal ist der natürliche Mensch: der ungebildete, d. h. unverbildete, der unmoralische, d. h. lebensvolle, der „geschmacklose", d. h. der ungeschminkte; kurz, der naive, kraftvolle, urwüchsige Mensch, der nicht vernunftgeformt ist, sondern unmittelbar aus der Fülle des Herzens handelt. Nur da ist ein wahrer Gegenstand der Dichtung, wo die Einfalt der Natur über die Künstlichkeit der Kunst, den Aberwitz der Vernunft, die Unsittlichkeit der Sitte triumphiert, und wo wir Gelegenheit erhalten, am Werte des Natürlichen und Unwerte des Unnatürlichen unsere Freude zu haben. —

Dieser Umschwung von rationalistischer zu irrationalistischer Kunstbewertung, dessen Zusammenhang mit der gleichzeitigen Kulturphilosophie bei so schematischer Darstellung offen zutage liegt, gewinnt jedoch seine tiefere Bedeutung erst durch den mit ihm verbundenen Umschwung der gesamten kunstphilosophischen Voraussetzungen. Und was bislang nur der Reflex der neuen Humanitätsvorstellung schien, das erweist sich zugleich als der Ausdruck einer grundsätzlich veränderten Kunstauffassung. Jeder fühlt den fundamentalen Unterschied zwischen den kunsttheoretischen Schriften Lessings und Herders. Aber was man einmal erkannt haben muß: dieser besteht durchaus nicht in einer verschiedenen Bewertung der umstrittenen Kunstgegenstände — etwa der Volkslieder, Ossians oder Shakespeares —, bezüglich deren Lessing und Herder vielfach ein und derselben Meinung sind, sondern in der ganz verschiedenen Begründung dieser Werte.

Lessing nämlich begründete die irrationalen Werte noch rationalistisch, Herder aber begründete sie, freilich ohne das volle Bewußtsein der Tragweite seiner Methode, irrationalistisch. Was mit Herders Kunstschriften praktisch in die Erscheinung tritt, das ist also nicht vor allem eine Umwertung aller Werte, sondern eine neue „Erkenntnistheorie" der Kunst.

Um eine philosophische Begründung der geltenden Kunstideale, die anfangs nur durch die Autorität des klassischen Altertums legitimiert sind, bemüht sich zuerst das 18. Jahrhundert. Aber so verschiedenartig diese ersten kunstpsychologischen Versuche englischer, französischer und deutscher Theoretiker auch sind, sie stehen untereinander dadurch in einem unbewußten Zusammenhang, daß sie alle als eine philosophisch-psychologische Auslegung jenes alten Fundamentalsatzes des Horaz aufgefaßt werden können, wonach die Kunst die Aufgabe habe, zu nützen und zu ergötzen. Wie feinsinnig das auch immer geschehen mochte, so daß die rationalistischen Kunsttheorien Lessings sogar irrationalen Kunstidealen zum Durchbruch halfen: das Entscheidende blieb doch immer, daß überhaupt der Wert der Kunst nach ihrem Nutz- und Lustwerte verstanden und das Kunstideal rationalistisch von einem Kunstzwecke her begründet wurde. Alle diese Kunsttheoretiker, die sich die Aufgabe stellen, das Wesen der Kunst oder die Normen der einzelnen Kunstgattungen zu bestimmen, gehen von einer Analyse der Kunstwirkungen aus, suchen die Nutz- und Lustwerte der Kunstwirkungen zu erkennen und daraus bestimmte Erkenntnisse über die richtigen Mittel abzuleiten, mit denen solche Wirkungen zu erreichen sind. Kurz, ihre Kunsttheorie ist die Lehre von der richtigen Anwendung der richtigen Mittel zur Erreichung der richtigen Zwecke. Es ist in diesem Zusammenhange belanglos, was von den einzelnen Theoretikern und den einzelnen Zeiten als die richtigen Zwecke und richtigen Mittel betrachtet wurde. Auch in dieser Hinsicht vollzieht sich die Entwicklung vom Rationalismus zum Irrationalismus. Worauf es hier ankommt, ist allein die Tatsache, daß die Kunst überhaupt von ihrem Zwecke, ihrem Effekte, ihrem Eindrucke her normiert und die Kunst daher nicht anders betrachtet wird als eine Technik, deren Wesen sich mit ihrer Bestimmung erschöpft, zweckvolle Gebilde herzustellen. Es war deshalb nur logisch, daß Voltaire an seinen Werken selbst gegen seine bessere Überzeugung änderte, wenn er erfuhr, worin er dem Publikum nicht genug getan habe. Denn (sagte er) c'est pour lui et non pour moi que j'écris; ce sont ses sentiments et non les miens, que je dois suivre. Wenn es somit also zum Wesen dieser Kunst gehört, in höherer oder niederer Art den Effekt zu suchen, so darf man diese Form der Kunstauffassung vielleicht als eine „effektive" oder teleologische bezeichnen.

Die historische Entwicklung besteht nun keineswegs darin, daß diese Auffassung der Kunst unter dem Gesichtspunkte ihrer Wirkung aufgegeben wird. Sie ist dem Menschen nicht nur überhaupt natürlich, sondern insbesondere doch der natürliche Standpunkt jedes Kritikers. Und so dürfen wir uns denn durchaus nicht wundern, nicht nur in den späteren kunsttheoretischen Äußerungen unserer Klassiker, sondern auch mitten in den grundsätzlich so anders gearteten Kunstschriften der Sturm-und-Drang-Bewegung einer Beurteilung unter dem Gesichtspunkte der künstlerischen Wirkung immer wieder zu begegnen. Gerade aus der vertieften Einsicht in das Wesen der Kunstwirkung gehen ja im Zeitalter unserer Klassiker die folgereichsten Ideen hervor. Aber verdankt wird diese vertiefte Einsicht sehr wesentlich dem Umstande, daß die historische Führung zunächst an eine ganz entgegengesetzte Kunstauffassung übergeht, die das Kunstwerk von einer andern Seite aus betrachten lehrt und damit ein neues Verständnis für das Wesen der Kunst eröffnet. Diese Kunstauffassung läßt sich entweder als die symbolische oder die genialische bezeichnen. Beides drückt unter verschiedenen Gesichtspunkten denselben Tatbestand aus, daß die Kunst nicht mehr als ein Eindruck, sondern als ein Ausdruck, nicht mehr aus der Perspektive des Kunstauffassenden, sondern des Kunstschaffenden gewertet wird. Symbolisch wird man diese Kunstauffassung nennen, weil sie die Kunst nicht nach ihrem Genußwerte, sondern ihrem Symbolwerte, nicht nach ihrer Zweckhaftigkeit, sondern ihrer Ursprünglichkeit bewertet; genialisch, weil sie nicht den Kunstgenießenden, sondern den Kunstschaffenden zur Norm des Kunstwerks macht. Sie beruht auf dem zunächst vielleicht nur unbewußten Gefühl, daß Kunst, auch wenn sie für die Menschheit Nutz- und Lustwert besitzt, ihrem Wesen nach dennoch einer ganz anderen Sphäre angehört als der Sphäre teleologisch bestimmter Leistungen; daß man sie tief unter ihr eigenes Wesen erniedrigt und ihr Bestes übersieht, wenn man sie überhaupt von ihrem Effekte her bewertet. Der Wert eines Stuhls besteht in seiner Zweckmäßigkeit, der Wert eines Kunstwerks dagegen in seiner Menschlichkeit. Diese aber bestimmt sich nicht nach dem, was sie bewirkt, sondern was sie ist. Die Kunst ist ihrem Wesen nach kein Mittel zu irgendeinem noch so erhabenen Zweck, sondern eine Offenbarung. Sie will nicht Eindruck machen, sondern Ausdruck sein. Sie verstehen heißt also, sie als den Ausdruck einer Innerlichkeit auffassen, die sich darin ein äußeres Symbol ihres Wesens geschaffen hat. Hatte der Schwerpunkt der rationalistischen Kunsttheorie in der Psychologie des Kunstgenusses gelegen, so lag der Schwerpunkt der irrationalistischen in der Psychologie des Künstlers. Und der historische Fortschritt entwickelt sich aus

der vertieften Einsicht in das Wesen des nicht mehr als Techniker, sondern als Genie aufgefaßten Künstlers.

Auch die Aufklärung hatte sich selbstverständlich ihre Gedanken über das Wesen des Künstlers gemacht. Aber sie hatte das Wesen des Künstlers nicht aus ihm selbst, sondern aus seiner Beziehung zu dem von ihm bewirkten Kunstgenuß verstanden. Sie hatte seine Tätigkeit rationalistisch wie die eines hochstehenden Handwerkers aufgefaßt, dessen selbstverständlich wie überall vorauszusetzende Begabung von einer überlegenen Zweckbewußtheit geleitet wird. Sie verkannte keineswegs, daß dem Dichter eine feurige Einbildungskraft und eine besondere Gabe des Ausdrucks eignen müsse; aber diese war für sie gewissermaßen nur die Naturgrundlage der Kunst, über die nicht weiter zu reden war, und die vor allen Dingen nicht genügte, einen wirklichen Künstler daraus zu machen. Der große Künstler erhob sich über diese Naturgrundlage des Talents durch das klare Bewußtsein über den zu erreichenden Kunstzweck und die richtige Einsicht in die dazu gehörigen richtigen Mittel. Der große Künstler war wie der große Feldherr, der kluge Kaufmann, der scharfsinnige Gelehrte, der gewandte Weltmann, eine seinem Gegenstande überlegene, in jedem Augenblick die Situation beherrschende hohe Intelligenz. Deshalb bestand die Tätigkeit des Künstlers auch keineswegs in einer bloßen Nachahmung der Natur, so sehr sie von einer Nachahmung der Natur ihren Ausgang nahm. Immer war sie eine Nachahmung der Natur mit dem besonderen Zwecke, zu nützen und zu ergötzen, sei es durch ihre vernünftige Interpretation oder ihre Stilisierung zur Kraft eines rationalen Beispiels. Ja, da die eigentlich künstlerische Tätigkeit in einer Veränderung und Umgestaltung der rohen Natur bestand, durch die oberhalb der Natur eine höhere Form der Natur, eben die Welt der Kunst, geschaffen wurde, so hatte der Künstler geradezu den Charakter eines neuen Schöpfers, der das Chaos der bloßen Natur in den Kosmos einer rational geordneten Natur verwandelte, wie der deistische Weltenschöpfer nach einem Schöpfungs-„Plane" die bloße Weltmaterie in eine geordnete Welt verwandelt hatte. Der Künstler ist also ein kleiner Weltenschöpfer, oder Gott, wie Lessing ausgesprochen hat, — ein großer Künstler. Jener ist aber ein Weltenschöpfer um so mehr, je mehr er seiner Phantasie die Zügel schießen läßt und nicht nur die wirklichen, sondern auch, wie die Schweizer gefordert hatten, die „möglichen" Welten darstellt, wobei er freilich immer an das Wahrscheinlichkeitsgesetz gebunden bleibt, daß nur diejenigen Darstellungen glaubhaft wirken, die „vor der Vernunft die Probe aushalten" (wie Gottsched sagt). Seine Phantasie ist nicht frei, sondern bleibt in einer gewissen gesetzmäßigen Abhängigkeit von Vernunft und

Wirklichkeit. Und so ist der Künstler zwar nach den Worten Shaftesburys „ein Prometheus unter einem Jupiter", eine Vorstellung, von der bis zu Goethes Prometheus-Fragment eine mächtige Wirkung ausgegangen ist, aber doch mehr ein Umgestalter als ein Schöpfer, der, wie Lessing im 34. Stück der Dramaturgie ausführt, „die Teile der gegenwärtigen Welt versetzt, verringert, vermehrt, um sich ein eigenes Ganzes daraus zu machen, mit dem er seine eigene Absicht verbindet". Diese hohe Intelligenz nannte auch die Kunsttheorie der Aufklärung „Genie". Seine Legitimation war die richtige Kunstwirkung seiner Werke, d. h. die Erfüllung der höchsten Norm der Kunst.

Es bedeutet nun einen folgereichen Schritt auf dem Wege von dieser rationalistischen zu einer irrationalistischen Auffassung des Genies, daß der Engländer Young dem Gedanken von dem unbewußten Charakter der künstlerischen Tätigkeit mit entscheidender Wirkung Bahn brach. Wie er in den 1759 erschienenen Conjectures on original composition in schwungvoller Weise lehrte, schafft das Genie nicht aus der theoretischen Einsicht in die Kunstgesetze, sondern aus instinktiven Eingebungen, die Hamann dann in seinen „Sokratischen Denkwürdigkeiten" aus demselben Jahre gar als göttliche Inspiration anzusehen lehrte. Und auch Lessing vertrat schon praktisch den Standpunkt, daß man die Kunstgesetze, die ein Genie gefunden habe, wohl theoretisch einsehen, aber nicht durch bloße Einsicht erfinden könne. Das Genie muß nach seiner Ansicht manches erst verwirklichen, ehe man es für möglich halten kann. Es leistet nicht das Berechenbare, sondern, wie die andere Einsicht Youngs lautete, das Unberechenbare. „Das Genie ist von einem guten Verstande, wie der Zauberer von einem guten Baumeister unterschieden; jener erhebt sein Gebäude durch unsichtbare Mittel, dieser durch den kunstmäßigen Gebrauch der gewöhnlichen Werkzeuge". So hatte Young gesprochen und die Kunstwerke, die nicht durch talentvolle Befolgung vorhandener Kunstregeln, sondern durch Erfindung neuer Mittel zu den alten Zwecken entstanden waren, mit dem Ehrentitel eines „Originalwerks" ausgezeichnet. — Allein so bedeutsam diese Abwandlung des rationalen Geniebegriffs auch war, so wenig bedeutet sie seine grundsätzliche Überwindung. Denn mochte nun das Genie bewußt oder unbewußt, mit erlernten oder erfundenen Mitteln produzieren — seine Legitimation als Genie war und blieb die Erfüllung einer bestimmten Wirkungsnorm. Und es war deshalb eine andere Idee, die die Kunstauffassung in Wahrheit revolutionierte; aber freilich eine Idee, die die Sturm-und-Drang-Bewegung in ihrer Kunstauffassung mehr praktisch betätigte, als schon theoretisch klar zu formulieren wußte, — schon aus dem Grunde, weil ihr Irratio-

nalismus sie mit starker Abneigung gegen jede verstandesmäßige Aufklärung des künstlerischen Wesens und des künstlerischen Vorganges erfüllte. Diese Idee stand am Ende jenes Weges, den Young mit der Erkenntnis des unbewußten Charakters der künstlerischen Tätigkeit beschritten hatte. — Hatte man nämlich anfangs darunter nur verstanden, daß das Genie kraft höherer Eingebung oder kraft eines künstlerischen Instinkts auch unbewußt das objektiv Richtige zu finden wisse, so ging man, ohne es zu bemerken, nunmehr zu der anderen Auffassung über, daß der unbewußte Charakter der künstlerischen Tätigkeit den reinen „Kunstcharakter" der Kunst überhaupt aufhebe, und daß unter diesen Umständen nicht nur der unbewußte „Künstler", sondern überhaupt der ganze Mensch im Kunstwerke zum Ausdruck komme. Je mehr die Kunst den Charakter einer intellektuellen Tätigkeit verliert, um so mehr muß sie den Charakter des Irrationalen annehmen, und diejenigen Einflüsse müssen in ihr zur Geltung kommen, die auszuschalten gerade die eigentümliche Tätigkeit der Vernunft ist. Dann aber erscheint das Genie nicht mehr als ein Schöpfer, wie sich der Deismus der Aufklärung nach Analogie eines genialen Architekten oder auch Zauberers den Weltenschöpfer vorstellte, sondern als ein Schöpfer nach Analogie der pantheistischen Vorstellung, der in seine Schöpfung eingeht und selbst zur Schöpfung wird, dessen Welt daher nicht nur das Werk seines Geistes, sondern der Ausdruck seines Wesens ist. Wie die Natur sich in ihren Schöpfungen ausdrückt, so drückt der Dichter sich in seinen Schöpfungen aus. Er versetzt und vertauscht nicht nur, wie Lessing sich das vorstellt, nach einem neuen Plane die alten Requisiten der Welt, wie der Kulissenschieber die Kulissen, sondern er versetzt sich in die Welt, nimmt die Welt in sich auf und läßt sie als eine Geburt aus dem Quell seines Lebens neu entstehen. Mit andern Worten: wenn das Kunstwerk von der Aufklärung als schöpferische Leistung der bewußten oder unbewußten Vernunft, und das Genie daher, wie von Lessing, als überlegene Zweckbewußtheit gedeutet worden war, so hatte es nach der Auffassung der Sturm-und-Drang-Zeit in dem ganzen Menschen seinen schöpferischen Quell. Es entsprang nicht aus der rationalen Außenschicht, die es gewissermaßen nur passierte, sondern aus dem irrationalen Innern des Genies, und es war daher kein Ausdruck seines planenden Geistes, sondern seines unbewußten Wesens und der in ihm wirkenden Natur. Es war nicht nur, wie der Rationalismus glaubte, ein bloßer Ausdruck seines Geistes, sondern — die entscheidende Idee des Irrationalismus — ein Ausdruck seines Lebens! Mit einem Worte: geniale Kunst war Erlebnisdichtung! Sie war eine Schöpfung in dem Sinne, wie das Kind ein lebendiges „Geschöpf" seines Erzeugers ist, nicht aber eine

Schöpfung, wie ein Haus die Schöpfung eines Baumeisters. Zwar findet sich der Vergleich des Künstlers mit einem organischen Erzeuger meines Wissens nirgends bereits in der damals ja überhaupt nur spärlich ausgebauten Theorie des Genies. Aber er bezeichnet nichtsdestoweniger die eigentliche Meinung aller jener aphoristischen Äußerungen über das Wesen des Künstlers und der Kunst, in denen die Revolution der Kunstauffassung ihren ersten theoretischen Ausdruck findet.

Das geht vor allem aus dem 4. Versuche der Physiognomischen Fragmente hervor, in dem Lavater, vielleicht am leidenschaftlichsten von allen, um die rechte Formulierung des künstlerischen Wesens ringt. Freilich wiederholt auch er in wahllosem Durcheinander die gesamten Erklärungen aus dem Arsenal der Geniebewegung von Shaftesbury bis Young und Hamann; aber mitten unter den ekstatischen Deklamationen über das „Ungelernte, Unentlehnte, Unlernbare, Unentlehnbare, Innigeigentümliche, Unnachahmliche, Göttliche des Genies" blitzt mit einem Male die weit über alles Bisherige hinausgehende Erkenntnis auf, daß das Genie in jener „Elastizität der Seele oder der Sinne und des Nervensystems" besteht, „die leicht Eindrücke annimmt und (die entscheidende Wendung!) mit einem schnell ingerierten Zusatz lebendiger Individualität zurückschnellt". Man beachte: mit einem Zusatz lebendiger Individualität! Von einem solchen Zusatze war in der Theorie der Aufklärung niemals die Rede gewesen. War auch nach der Auffassung der Aufklärung das Kunstwerk keine bloße Nachahmung der Natur, sondern eine von bestimmten Zwecken modifizierte Nachahmung der Natur gewesen, so beruhte diese Umgestaltung der irrationalen Natur zum rationalen Kunstwerke gerade auf der rationalen Form des Geistes, niemals aber auf der irrationalen Form der lebendigen Individualität! Und es bezeugt dieselbe gänzlich veränderte Auffassung, wenn Lavater zwar von dem Geiste, aber, doch offenbar in einer ganz neuen Bedeutung des Worts, von dem „lebendigen und lebendig machenden Geiste" redet, „der sein Leben fühlt und leicht und vollkräftig mitteilt, sich in alles hineinwirft mit Lebensfülle, mit Blitzeskraft . . .". Hier ist mit voller Entschiedenheit die Irrationalität des Kunstwerkes ausgesprochen und als seine wahre Quelle nicht die bewußte oder unbewußte Vernunft, sondern der unbewußte „Geist" des Künstlers betrachtet, d. h. auch im Gegensatze zu Young nicht der unbewußt das objektiv Richtige treffende, sondern der unbewußt nur sich selber offenbarende Geist, nicht der von objektiven, sondern nur von subjektiven Normen bestimmte Geist, den wir zum Unterschiede von der rationalisierten Form unseres Innern die Seele nennen. Wie deshalb nach Lessing ein Kunstwerk der Ausdruck der Absichten eines planenden Geistes ist, so spricht Lavater von den Schöp-

fungen, „in denen sich die Seele wie die Gottheit in ihren Werken erspiegelt..., die der ewige Schöpfer durchregt und durchleuchtet, in denen man, wie im lebendigen und liebenden Antlitz vollgegossen die lebendige und liebende Seele erblickt". — Wenn somit Lavater der Ruhm zufällt, die Lehre von der Subjektivität des Kunstwerkes in jener prägnanten Bedeutung, daß für die künstlerische Umgestaltung der Natur nicht die Rationalität des Geistes, sondern die Irrationalität des ganzen Menschen verantwortlich zu machen ist, als erster öffentlich ausgesprochen zu haben, so ist er doch keineswegs der erste, dem sie zum Bewußtsein gekommen ist. Vielmehr lesen wir schon in einem Briefe des jungen Goethe an Fritz Jakobi vom 21. August 1774: „Sieh, Lieber, was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigener Form, Manier wiederherstellt, das bleibt ewig Geheimnis, Gott sei Dank, das ich nicht offenbaren will den Gaffern und Schwätzern!" In diesem kurzen Satze ist das Wesen der neuen Kunstauffassung klar ausgesprochen. Das organisierende Prinzip des künstlerischen Rohstoffes, der Natur, ist nicht die Vernunft, sondern die gesamte „innere Welt". Nicht die Vernunft, sondern das Leben des Künstlers ist die geheime Quelle der künstlerischen Synthesis. Die Kunst ist keine Nachahmung, sondern eine Wiedergeburt der Natur aus dem Leben des Künstlers. Weshalb Goethe verkündet: „Was der Künstler nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern"; und ein andermal fordert, „daß des Künstlers Herz empfinden müsse, was ein anderes fühlen solle". Denn nur dasjenige Kunstwerk hat nach Goethes Auffassung Leben, was selbst aus dem Leben geboren, was selber ein Erlebnis des Dichters ist. Was die spätere Biologie als obersten Grundsatz aufgestellt hat, omne vivum e vivo, und was Virchow zu der berühmten Formel seiner Zellenlehre verengt hat, omnis cellula e cellula, das ist auch die Grunderkenntnis der Kunstwissenschaft. Und den praktischen Beweis für die Wahrheit dieser Erkenntnis erbringt in vollem Umfange die Dichtung Goethes, deren eigentümliches „Genie" ja gerade darin besteht, daß sie der ganz unmittelbare Ausdruck seines innersten Lebens und aller Phasen seines Lebens ist. Sein Leben ist durch seine Werke gewissermaßen hindurchgegangen; sie aber haben sich als Sprossen an den „Knoten" seines Lebens organisch abgezweigt. Und wenn sie häufig jene rationale Einheit vermissen lassen, die das charakteristische Kennzeichen Lessingscher Dichtung ist, so bezeugen sie damit nur ihren irrationalen Ursprung aus dem Flusse des Lebens. —

Bei dieser Lage der Dinge verändert sich aber auch die ganze Kunst-„Auffassung". Der Mensch steht dem Kunstwerke nicht mehr vor-

wiegend kritisch, sondern einfühlend gegenüber. Solange die Kunst unter dem Gesichtspunkte des Kunstgenießenden und unter der bewußten oder unbewußten Voraussetzung betrachtet wurde, daß sie die Aufgabe habe, zu nützen und zu ergötzen, war die Kritik nicht nur ein selbstverständliches Naturrecht, sondern auch die natürliche Stellungnahme überhaupt. Sie war die natürliche Antwort auf die künstlerische Wirkung, entweder die gefühlsmäßige Antwort des an guten Mustern gebildeten und darum vergleichenden Geschmacks oder die verstandesmäßige Antwort der theoretisch begründeten Kunstkritik. In beiden Fällen entwickelt sie sich aus dem Vergleich zwischen dem Kunstwerke und irgendeiner objektiven Norm (von guten Mustern oder von Kunstgesetzen). Ein derartiges Verhalten zum Kunstwerke verliert aber offenbar jeden Sinn, wenn Kunst nicht als ein künstlerischer Effekt, sondern als eine künstlerische Offenbarung verstanden wird, deren Wesen durchaus nicht darin besteht, irgendeine vorgeschriebene Wirkung hervorzubringen, sondern für das Menschentum des Künstlers Zeugnis abzulegen. Nicht nur unter dem Gesichtspunkte des künstlerischen Schaffens, sondern auch unter dem der Kunstauffassung ist nach Goethes späteren Worten „die Persönlichkeit alles". Auch Heinse sagt im Ardinghello: „Das Hauptvergnügen an einem Kunstwerke für einen weisen Beobachter macht immer am Ende das Herz und der Geist des Künstlers selbst, nicht die vorgestellte Sache". Und Schiller hat in der Kritik von Bürgers Gedichten den lapidaren Satz geprägt: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität... Der höchste Wert eines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der rein vollendete Ausdruck einer interessanten Gemütslage eines interessanten, vollendeten Geistes ist". Wenn es also nicht zum Wesen des Kunstwerkes gehört, daß es den Geschmack des Kunstgenießenden befriedigt, wenn es vielmehr nur darin besteht, daß es die Eigenart des Künstlers zum Ausdruck bringt; wenn also der richtig verstandene „Kunstgenuß" auf der Einfühlung in eine fremde Individualität beruht, nicht aber auf der Befriedigung des eigenen Wesens, dessen enge Grenze wir durch das Verständnis des Künstlers gerade erweitern: dann ist nicht Kritik, sondern Hingabe, nicht „Kunstgenuß", sondern Kunstfrömmigkeit die wahre Einstellung. Wenn Kunst eine Offenbarung ist, dann ist sie es nur für den, der sich ihr einfühlend hingibt, das Kunstwerk nicht als einen Effekt, sondern als ein Symbol versteht und es nicht als Eindruck, sondern als Ausdruck wertet. Kunstgenuß und Kunstfrömmigkeit verhalten sich zueinander wie Selbstsucht und Selbstaufgabe. Wer in der Kunst Genuß sucht, erfaßt das Kunstwerk mit den Kategorien der eigenen Individualität. Wer aber das Kunstwerk als eine Offenbarung versteht, der gibt

mit dieser Hingabe an die Eigenart des Künstlers — seine Eigenart auf. Sein kleines Ich versinkt in einem größeren. Das ist die neue Würde der Kunst unter dem Gesichtspunkte der symbolischen Kunstauffassung.

Damit tritt nun dem Dogmatismus der Aufklärung, der die Gültigkeit objektiver Normen und die Verbindlichkeit klassischer Muster behauptet, ein grundsätzlicher Relativismus gegenüber: dem Gedanken von der Gebundenheit der Kunst an objektive Gesetze und klassische Ideale der Gedanke von der Freiheit der Kunst zur Offenbarung individuellen Lebens. Und dem entspricht jener großartige Universalismus der deutschen Kunstauffassung von Herders „Stimmen der Völker in Liedern" bis zu den Übersetzungsgroßtaten der Romantiker und Goethes Idee der Weltliteratur. Es ist derselbe Relativismus, der auch Herders erstem geschichtsphilosophischen Versuch zugrunde liegt. Wie jedes Volk den Mittelpunkt seiner Glückseligkeit, wie die Kugel ihren Schwerpunkt, in sich trägt, so hat auch jede ursprüngliche künstlerische Leistung ihren eigenen Wert, der keinem andern wirklich kommensurabel ist. — Dennoch birgt auch die symbolische Kunstauffassung, die an sich, so wenig wie die effektive, bereits ein Wertsystem enthält, die Möglichkeit, aus sich heraus ein solches zu entwickeln. Denn wenn auch jede künstlerische Leistung ihren relativen Wert besitzt, so kann als künstlerische Leistung in diesem Sinne doch nur angesehen werden, was das einzige, aber absolute Grundgesetz genialischer Kunst erfüllt: die Forderung der Echtheit, der subjektiven Wahrheit. Die Würde der Kunst und ihre Würdigkeit zu einer Auffassung, die von dem Menschen die selbstlose Hingabe und Aufgabe seiner Eigenart verlangt, ist unauflöslich an die Voraussetzung gebunden, daß die Kunst auch wirklich Ausdruck eigenen Lebens, nicht aber äußerliche Nachahmung klassischer Muster ist. Für ein Zeugnis gibt es nur ein Kriterium — das der Echtheit; und die Kunst, die als menschliches Zeugnis betrachtet werden will, muß wahrer Wesensausdruck sein. So entwickelt sich aus der symbolischen Auffassung der Kunst folgerichtig ein neues Wertsystem, das auf die Idee der subjektiven Wahrheit gegründet ist. „Charakteristische Kunst" hat der junge Goethe diese Wahrheitskunst genannt und sie jener gegenübergestellt, die, wie die klassizistische Renaissancebaukunst oder die Renaissancedichtung, nur eine täuschende Imitation klassischer Muster ist. Die charakteristische Kunst ist die Kunst des Originalgenies. Sie ist der nur von innen her bestimmte Ausdruck ursprünglichen und charaktervollen Menschentums, nicht der von klassischen Mustern, rationalen Kunstgesetzen und Effektberechnungen bestimmte Ausdruck bloßen Kunstverstandes.

Nun liegt es auf der Hand, daß dieser so verstandene Begriff der charakteristischen Kunst, der nur die Nachahmung sogenannter „klassischer", d. h. allgemein gültiger Muster ausschließt, immer noch so relativistisch ist, daß er, was freilich auch durchaus im Sinne der Stürmer und Dränger war, so gut die echte klassische, d. h. die antike Kunst, wie den stilistisch so ganz verschiedenen Shakespeare umfaßt. Es ist deshalb von diesem allgemeinen Begriff der charakteristischen Kunst ein spezielleres zu unterscheiden, der aus dem weiten Kreise der charakteristischen Kunst ein engeres Zentrum als den mindestens gefühlsmäßig stark bevorzugten Kreis hervorhebt. Unter der allgemeinen Voraussetzung nämlich des Irrationalismus, daß der wahre und echte Ausdruck unseres Menschentums eben nicht der rationale der Vernunft, sondern der irrationale Ausdruck unseres individuellen Charakters sei, ist die charakteristische Kunst par excellence die irrationale im Gegensatz zur rationalen Kunst, die eigenwillige im Gegensatz zur regelmäßigen, die impulsive im Gegensatz zur berechneten, die naturalistische im Gegensatz zur „kulturalistischen". Mit der irrationalistisch verstandenen Idee der „Wahrheit" liefert die symbolische Kunstauffassung hier also die Begründung jener neuen Kunstwerte, von denen wir ausgegangen sind. Die wahre Kunst ist die charakteristische, d. h. die ursprüngliche; aber die wahre charakteristische ist die individuelle, d. h. deren Ursprung nicht die regelnde Vernunft, sondern das eigenwillige Leben ist.

Daraus folgt aber noch etwas Weiteres. Fassen wir nämlich in der Kunst nicht die Rationalität, sondern die gesamte Irrationalität des Künstlers auf, dann ist das Kunstwerk tatsächlich Symbol nicht nur für seine Individualität, sondern auch für die Gesamtheit aller Bedingungen, unter denen der Künstler schafft und in denen er sich auswirkt. Zwar das Genie gibt sich; alles was es schafft, trägt den unverkennbaren Stempel seiner Eigenart, und sein Werk ist deshalb durchaus das Symbol seines Lebens. Aber gerade darum offenbart es nicht nur sich und seine Individualität, sondern außer dem Objekte, in dem es sich überhaupt nur objektivieren kann, die Eigenart z. B. seines Volkstums, seiner Kultur und seiner Zeit. Kurz, seine Eigenart ist in weitgehendem Maße die Eigenart seiner zeitlich-räumlichen Bedingungen. Und gerade diese natürliche Bedingtheit, die der Rationalismus, soweit sie ihm überhaupt zum Bewußtsein kam, als eine Schranke des Künstlers empfunden und unter Umständen herangezogen hatte, gewisse Unzulänglichkeiten früherer Dichter zu entschuldigen, die empfand Herder als einen besonderen Wert. Daß der Dichter nicht nur seine Persönlichkeit, sondern in seiner Persönlichkeit das ganze Erdreich, in dem sie wurzelte, mit zum Ausdruck brachte, gerade das gab dem von ihm

geschaffenen Kunstwerke jene Tiefe, von der der Rationalismus, der darin nur den Ausdruck bewußten Planens sah, gar keine Ahnung hatte. Nur diese überindividuelle Tiefe gibt dem Kunstwerke jenen unaussprechlich reichen Gehalt, der allen Kunstwerken von spezifisch nationalem oder spezifisch kulturhistorischem Charakter eignet; dahingegen alle die einen unaussprechlich seichten Eindruck machen, die nur der Großhirnrinde eines entwurzelten Individuums entsprungen sind. Das nationale Ethos eines Kunstwerks erfassen wir mehr oder minder instinktiv. Zum wirklichen Verständnis eines auch historisch tief verwurzelten Kunstwerks gehört dagegen der umfassende Geist des Historikers, dessen Aufgabe es ist, das Kunstwerk genetisch als den Ausdruck einer räumlich-zeitlichen Bedingtheit zu verstehen und auf den ganzen überindividuellen Gehalt hinzudeuten, der in ihm enthalten ist. So weitet sich die symbolische Kunstauffassung zu immer weiteren Horizonten, damit zugleich aber auch das künstlerische Ideal, als welches nun nicht mehr allein der charakteristische Ausdruck einer Individualität, sondern auch jenes überindividuellen Grundes erscheint, in dem das individuelle Menschenleben wurzelt. Ist die letzte Konsequenz der rationalen Kunstauffassung der künstlerische Kosmopolitismus, so folgt aus der irrationalen Kunstauffassung der künstlerische Nationalismus. Und dem übernationalen Kunstideale der Aufklärung tritt in der Sturm-und-Drang-Bewegung folgerichtig die Forderung nach echter deutscher Art und Kunst gegenüber. Aber dies gilt nur für die Künstler und hat nichts mit solchen völkischen Tendenzen zu tun, die ihrer deutschen Art und Kunst nicht froh werden können, ohne der Art anderer Völker Geringschätzung zu bezeigen. Von den deutschen Dichtern forderte Herder eine deutsche Poesie, aber von dem Deutschen überhaupt ein Verständnis für die poetische Eigenart aller Völker und aller Zeiten.

Nun aber weitet sich die symbolische Kunstauffassung noch ein letztes Mal. In der Individualität wirken Nation und Zeit. Aber in der Individualität, Nation und Zeit wirkt als letzter gemeinsamer Urgrund — die Natur. Damit ist die Kunst nicht nur in dem beschränkten psychologischen, sondern auch in dem großen metaphysischen Sinne Ausdruck der Natur. Und zwischen Kunst und Natur ergibt sich daher ein neues, demjenigen der Aufklärung ganz entgegengesetztes Verhältnis. Auch der letzte Grundzug der Aufklärungskunst war naturalistisch in einem allerweitesten Sinne: Kunst ist Nachahmung der Natur. Freilich sie ist, wie wir wissen, keine naturalistische, sondern eine von der Vernunft stilisierte Nachahmung. Für die symbolische Kunstauffassung hat Kunst aufgehört, in diesem Sinne Nachahmung der Natur

zu sein. Für sie ist Kunst nicht mehr Nachahmung der äußeren Naturformen, sondern eine „Nachahmung" der schöpferischen, Form hervorbringenden Naturkraft. Kunst ist keine Darstellung nach der Natur, sondern eine Hervorbringung wie die Natur. Ja, die Natur ist es selbst, die im Künstler schafft. Sie ist nicht mehr allein sein Objekt, das er reproduziert, sondern sein Subjekt, das aus ihm produziert. Sie ist die künstlerische Kraft, die er in sich fühlt und um so stärker in sich fühlt, je ausschließlicher er sich seiner natürlichen Ursprünglichkeit überläßt, ohne nach Kunstmustern auszuschauen. Sie ist sein Genius, dem er sich hingibt, wie der Gläubige der in ihm wirkenden und ihn inspirierenden Gottheit. An sie richtet sich deshalb sein Gebet, wie in Goethes schönem Gedichte „Künstlers Abendlied":

Ach, daß die innre Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle!
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle! . . .

Wie sehn' ich mich, Natur, nach dir,
Dich treu und lieb zu fühlen!
Ein lust'ger Springbrunn wirst du mir
Aus tausend Röhren spielen.

Wirst alle meine Kräfte mir
In meinem Sinn erheitern
Und dieses enge Dasein hier
Zur Ewigkeit erweitern.

Es ist eines jener Zeugnisse, in dem die Wandlung vom „Objektivismus" der Aufklärung zum Subjektivismus der Goethezeit auch in dem Verhältnis von Natur und Kunst sehr klar zum Ausdruck kommt.

2.

Man muß sich nun vorstellen, daß die hier in ihren Grundzügen skizzierte irrationale und symbolische Kunstauffassung in der ersten Phase der Goethezeit weder systematisch noch überhaupt abstrakt-theoretisch entwickelt worden ist, sondern nur wie diejenige Lessings in konkreten Kunsturteilen und gelegentlichen Aphorismen zum Ausdruck kommt. Aber wie diese im tieferen Sinne erst verstanden werden, wenn man begreift, daß sie der Ausdruck einer völlig neuen Kunstauffassung sind, so erfährt man deren Bedeutung erst durch die Umwertung aller geltenden Werte, die sie zur Folge hat. In dieser Umwertung aller Werte besteht die literarische Revolution um 1770. Sie beruht auf der Umwandlung der rationalen und effektiven in eine irrationale und symbolische Kunstauffassung, und ihre wichtigsten Zeugnisse sind die Schriften Hamanns und des jungen Herder, die innerlich eng zusammengehören, von jenem hauptsächlich die 1762 erschienenen „Kreuzzüge eines Philologen", von diesem die durch Lessings Literaturbriefe angeregten „Fragmente über die neuere deutsche Literatur" aus den Jahren

1766/7 und die mit Goethe und Möser zusammen herausgegebenen fliegenden Blätter „Von deutscher Art und Kunst" (1773). Dazu treten ergänzend die gleichzeitig mit Herders Fragmenten erscheinenden „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur" von H. W. v. Gerstenberg (1766—70) und, Herders Ideen tumultarisch überbietend, die „Anmerkungen über's Theater" von Lenz (1774) sowie der im Deutschen Museum 1776 erschienene „Herzensausguß über Volkspoesie" aus „Daniel Wunderlichs Buch" von G. A. Bürger. Daneben gibt es noch zahlreiche in allerlei Zeitschriften verstreute Rezensionen, die naturgemäß auch gelegentliches Zeugnis ablegen von dem Geiste einer neuen Kunstkritik. Doch wird in der Hauptsache die neue Kunstauffassung durch die angeführten Schriften charakterisiert, in denen sich nun zum ersten Male die laute Begeisterung offenbart für Kunstwerte, die von der Aufklärung verachtet oder nicht beachtet waren, und eine Verachtung für Werte, die bisher das Entzücken der kulturführenden Schichten Europas gewesen waren.

Die Brennpunkte des Kampfes bilden in diesem Zusammenhange zwei poetische Erscheinungen, die der Kunstauffassung der Aufklärung ebenso zuwider waren, wie sie der neuen Kunstauffassung als höchste Ideale erscheinen mußten: die hauptsächlich in den alten Volksliedern erhaltene Naturdichtung und die hauptsächlich in Shakespeare sich offenbarende Geniedichtung. Und der ästhetische Kampf bewegt sich demgemäß um zwei Antithesen: um den Gegensatz zwischen Naturdichtung und Kulturdichtung und den zwischen genialischer und konventioneller Dichtung. Denn wie man sich auf der einen Seite für die Volkslieder und für Shakespeare begeisterte, so ereiferte man sich auf der anderen gegen die als solche empfundenen Gegenbeispiele: die unter dem Namen „Anakreontik" bekannte modische Rokokolyrik und die als Gipfel der dramatischen Kunst geltende französische Tragödie. —

Wir verstehen unter Volksliedern den zwischen Lyrik und Epik noch relativ ungeschiedenen poetischen Ausdruck des Nationalgeistes auf einer Kulturstufe, die wir im Gegensatz zur Spätkultur als Naturzustand empfinden, und deren Poesie man deshalb mit einem gewissen Rechte als „Naturlyrik" bezeichnen darf. Sie sind Ausdruck eines noch primitiven, unliterarischen und unentwickelten Geistes und wurzeln statt in einer reflektierten Bildung unverhältnismäßig mehr im unbewußten Leben. Diese Lyrik, deren Blüte bei uns in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts fällt, war durch das Aufkommen der Renaissancedichtung nicht nur allmählich völlig vergessen worden, sondern geradezu in Verachtung geraten — als eine „glücklicherweise" überwundene Stufe der Unbildung, die man von der Höhe der Aufklärung herab höch-

stens belächeln oder zu komischen Effekten parodierend gebrauchen konnte. Die Theoretiker des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren zu stolz, dieser vorliterarischen Lyrik auch nur Beachtung zu schenken. Denn sie empfanden diese einfach „unter aller Kritik". Und was hätte sich vom Standpunkte des Rationalismus auch über Gedichte Gutes sagen lassen, deren Inhalt entweder banal „allgemein menschlich" war oder aber so speziell den Geist des „ungebildeten Volkes" widerspiegelte, daß sie unmöglich Anteil bei den „literarisch Gebildeten" erwecken konnten; deren Sprache und innere Struktur aber nur allzu häufig aller Logik spotteten und so schlecht durchgeführt, so mangelhaft abgerundet oder zugespitzt waren, daß sie entweder dunkel und unverständlich oder ohne jegliche Pointe blieben. Diese Lieder waren vom Standpunkte einer aufgeklärten Kunst in der Tat nichts anderes als der unbeholfene und ungeschulte Ausdruck simpler Menschen und primitiver Zustände und gewiß von weit geringerem Kunstwerte als die kleinste Gabe irgendeines Anakreontikers. Und eine rationalistische und effektive Kunstauffassung konnte in der Tat nicht anders urteilen. — Ins genaue Gegenteil aber mußte diese Wertung umschlagen, sobald man nicht mehr den Effekt eines irrationalen Liedes auf rationalistisch gestimmte Menschen, sondern seine symbolische Bedeutung als Ausdruck irrationalen Menschentums ins Auge faßte. Denn in dem Augenblicke verwandelte sich alles, was bisher als Mangel gegolten hatte, in ebenso viele Charakterzüge wahrhafter, noch von keiner literarischen Kultur verbildeter Ursprünglichkeit. Gerade die angeblichen Mängel zeugten nun davon, wie ganz und gar diese Naturdichtung nicht aus der Literatur, sondern aus dem Leben und der noch völlig unreflektierten, unmittelbaren Natur hervorgegangen, mit einem Worte, wie ursprünglich sie war. Das waren keine nur „fürs Papier gemachten toten Letternverse", wie Herder höhnte, sondern ursprüngliche Ausdrücke noch ungezähmter und darum unmittelbarer Natur. Denn „je wilder ein Volk, desto wilder, d. h. lebendiger, freier, sinnlicher, lyrischer, handelnder müssen auch seine Lieder sein". Waren sie nicht der Ausdruck differenzierten Geistes, so um so mehr des noch undifferenzierten, aber elementaren Gefühls.

Herders Tat ist es nun gewesen, das Wesen der Volkslieder eben als den notwendigen Ausdruck einer bestimmten menschlichen Kulturstufe, d. h. der „Naturstufe" gedeutet zu haben. Alle Eigentümlichkeiten der Volkslieder, die den Geschmack des aufgeklärten Menschen beleidigten, erklärte er aus der Psychologie des Naturmenschen — der „Wilden", wie er vorzugsweise sagt. Da bei ihnen noch keine verstandesmäßige Reflexion die Unmittelbarkeit des Erlebens schwächt und alle

Eindrücke deshalb eine ganz andere Wucht besitzen, so hat auch ihr sprachlicher Ausdruck eine ganz andere Unmittelbarkeit und Wucht. Vor allem aber, zum Unterschiede vom Kulturpoeten, der am Schreibtisch sitzend gerade aus einer dem Leben äußerlich entrückten und reflektierten Stimmung heraus dichtet, haben die Wilden überhaupt nur im Augenblicke leidenschaftlicher Erregung das Bedürfnis nach sprachlicher Entladung. „Sie schweigen entweder (sagt Herder) oder reden im Moment des Interesses mit einer unvorbedachten Festigkeit, Sicherheit und Schönheit, die alle wohlstudierten Europäer allezeit haben bewundern müssen und müssen bleiben lassen". Natur- und Kulturdichtung haben deshalb so verschiedenen Charakter, weil die Dichtung in dem einen Falle die unmittelbare Entladung der Affekte, im andern Falle aber nur eine reflektierte Erinnerung an vergangene Affekte ist. Sie hat das eine Mal die „Logik der Leidenschaft", das andere Mal die Logik der Vernunft. In der affektgeborenen Naturdichtung springt die Phantasie ohne „logischen" Übergang von Gegenstand zu Gegenstand, gerade so wie die Vorstellungen eben auftauchen, und wirft sich, unbekümmert um die Verständlichkeit für andere, jedem neuen Eindrucke ungestüm ans Herz, so daß der Verstand des Hörers sehr oft nicht folgen kann. Das sind die berühmten „Sprünge und Würfe", auf denen die Dunkelheit des Volksliedes beruht. Was diese Lieder wiedergeben, das sind eben nur die vom Verstande noch gar nicht geordneten unmittelbaren Impressionen oder inneren Aufwallungen; ihr Stil ist also naiver Impressionismus oder auch Expressionismus. Der Zusammenhang zwischen seinen sprachlich geformten Vorstellungen ist (wie Herder sagt) „kein anderer als unter den Bäumen und Gebüschen im Walde, unter den Felsen und Grotten in der Einöde, als unter den Szenen der Begebenheit selbst". Aber so dunkel uns darum häufig der verstandesmäßige Zusammenhang bleibt, so sicher verstehen wir gerade diese nicht auf den Krücken der Logik fortschleichende, sondern unter dem Sturm der Leidenschaften springende Darstellung mit der Unmittelbarkeit unseres Gefühls. Und wir erfassen damit etwas, was viel wertvoller ist als der rationale Zusammenhang: nämlich all das Irrationale, was in Wahrheit die „Poesie" eines Liedes ist. Es sind die schwer analysierbaren Imponderabilien, die zusammen dasjenige ausmachen, was man den Ton eines Liedes nennt. Denn auf die Frage, worauf denn eigentlich die Wirkung eines echten Liedes beruhe, antwortet Herder: „Vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts, der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Silben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom dunklen

Gange der Melodie und von hundert anderen Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören und mit diesem verschwinden, davon und davon allein hängt das Wesen, der Zweck, die ganze wundertätige Kraft ab, die diese Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volkes zu sein; das sind die Pfeile dieses wilden Apollo, womit er die Herzen durchbohrt und woran er Seele und Gedächtnis heftet".

Wie aus diesen Äußerungen hervorgeht, hat sich Herder nun nicht darauf beschränkt, kraft seiner symbolischen Kunstauffassung die Volkslieder nur als den vollkommenen Wesensausdruck des Naturmenschen zu deuten, vielmehr ging im Banne des Irrationalismus seine Meinung obendrein dahin, daß, während diese so verachteten Lieder — echte Poesie, die moderne Bildungslyrik überhaupt keine echte Poesie mehr sei. Und wenn wir uns auf unsere größere „Kunst" etwas zugute tun, so ist es gerade diese Kunst und Künstlichkeit, die „die Natur auslöschte". Unsere Kultiviertheit, auf die wir so stolz tun, ist in Wahrheit der Grund dafür, daß wir infolge unaufhörlicher Reflexion, die sich zwischen uns und unser eigenes Erleben legt, aller Unmittelbarkeit und Stärke des Erlebens verlustig gegangen sind. „Wir sehen und fühlen kaum mehr, sondern denken und grübeln nur; wir dichten nicht über und in lebendiger Welt, im Sturm und im Zusammenströmen solcher Gegenstände, solcher Empfindungen, sondern erkünsteln uns entweder Thema oder Art das Thema zu behandeln oder gar beides, und haben uns so lange, so oft, so von früh auf erkünstelt, daß uns freilich jetzt kaum eine freie Ausbildung mehr glücken würde; denn wie kann ein Lahmer gehen?" Ja nicht genug damit! „In fremden Sprachen quälte man sich von Jugend auf, Quantitäten von Silben kennenzulernen, die uns nicht mehr Ohr und Natur zu fühlen gibt, nach Regeln zu arbeiten, deren wenigste ein Genie als Naturregeln anerkennt, über Gegenstände zu dichten, über die sich nichts denken, noch weniger sinnen, noch weniger imaginieren läßt, Leidenschaften zu erkünsteln, die wir nicht haben, Seelenkräfte nachzuahmen, die wir nicht besitzen — und endlich wurde alles Falschheit, Schwäche und Künstelei. Selbst der beste Kopf wurde verwirrt und verlor Festigkeit des Auges und der Hand, Sicherheit des Gedankens und des Ausdrucks, mithin die wahre Lebhaftigkeit und Wahrheit und Andringlichkeit. Alles ging verloren. Die Dichtkunst, die die stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele sein sollte, ward die ungewisseste, lahmste, wankendste: die Gedichte fein korrigierte Knaben- und Schulexerzitien".

Das ist nach Herders Auffassung unsere vielgepriesene moderne Kunstdichtung! Auch sie ist freilich wie alles der Ausdruck eines

menschlichen Zustandes; aber eines Zustandes, auf den stolz zu sein wir wahrlich keine Veranlassung haben. Denn es ist der Zustand völliger Naturverbildung durch literarische Kultur. Nicht in der Gegenwart suche man also die Urbilder echter Poesie, sondern in den Urzeiten des Menschengeschlechts, wo solche Wunderwerke der wahren Kunst entstanden, wie man solche 1762 in den angeblich uralten, aus dem 3. Jahrhundert stammenden Gesängen des gälischen Barden Ossian (einer Mystifikation des schottischen Dichters Macpherson) entdeckt zu haben glaubte. Was begeisterte daran die junge Generation im Gegensatze zum Rokoko? Darauf gibt eine höchst lehrreiche Auskunft die Abhandlung des englischen Kritikers Blair, die auch auf die deutsche Jugend einen Einfluß ausgeübt hat, der sich in Herders Ossian-Aufsatz verblüffend genug widerspiegelt. Man begeisterte sich für die, von Rousseau gepriesenen, menschlichen Urzustände: für ein heroisches, noch von keiner Kultur belecktes Menschheitsalter, das, wie später Seume dichtete, Europens übertünchte Höflichkeit noch nicht kannte und gerade darum den Menschen in seinem natürlichen Adel zeigte. Denn wie Blair bezeichnend sagt: „niemals wirkten die edleren Gemütsneigungen freier und ungebundener als in den Zeiten, die wir die barbarischen nennen. Eine nichts weniger als regelmäßige Lebensart und die männlichen Anstrengungen, von welchen die Barbarei ihren Namen hat, nährte eine Stärke des Geistes, die verfeinerten Zeiten fremd ist". Niemals äußert sich der Mensch aber auch wahrer und freier. Denn, wie Blair fortfährt, „mit dem Wachstum der Gesellschaft werden die Sitten einförmiger und gekünstelt. Die menschlichen Leidenschaften lauschen gewissermaßen hinter eingeführten Anständigkeiten, und die Seelenkräfte verlieren außer der Gelegenheit sich zu üben ihre Spannung". Hier begegnet uns deshalb auch noch wahre Dichtung. Denn nach Blair ist „der Stand, in welchem die menschliche Natur ungezähmt und freier losbricht, zwar unschicklich zu anderen Unternehmungen, desto gewisser aber befördert er das hohe Spiel der Phantasie und Leidenschaften". Die Ungezähmtheit ihrer Leidenschaften setzt dem Ausdrucke dieser Menschen keine Grenze. Ihre Unbeherrschtheit äußert sich in dem Hang zum Übertreiben, ihr Hang zum Übertreiben aber in einer glutvollen Bildersprache, die überdies durch die Armut an Eigenworten zur Bezeichnung abstrakter Begriffe erzwungen wird. Kurz, was man so gern als den letzten Gipfel kultivierter Dichtung anzusehen pflegt, das ist in Wirklichkeit ihr erster Ursprung. „Man betrachtet", sagt Blair, „die poetischen Figuren insgemein als künstliche Wendungen der Rede, die die Redner und Poeten ausgedacht haben sollen, nachdem die Welt zu größerer Vollkommenheit fortgerückt war; allein das Gegenteil ist

richtig. Niemals hat man sich so vieler Figuren des Stiles bedient, als in jenen ungeschliffenen Altern, in welchen nebst dem Vermögen einer feurigen Phantasie, lebhafte Bilder zu verschaffen, auch der Mangel, seine Begriffe mit eigentlichen und bestimmten Zeichen auszudrücken, zwang, nach Umschreibungen, Metaphern, Gleichnissen und allen entlehnten Redeformen zu greifen, die der Sprache ein poetisches Aussehen verschaffen. Ein Haupt der Wilden in Amerika redet noch zu unserer Zeit an der Spitze seiner Nation eine mehr metaphorische Sprache, als ein heutiger Europäer in einem Heldengedichte wagen würde. Je vollkommener die Welt wird, um so mehr wird die Einbildungskraft von der Vernunft verdrängt. Gegenstände, die neu oder überraschend wären, sind schon seltener. Die Menschen legen sich auf die Ergründung der Ursachen der Dinge. Sie verbessern, sie schleifen einander aus. Sie unterdrücken oder bemänteln ihre Leidenschaften. Sie formen ihr Äußerliches nach einem allgemeinen Modell des Wohlstandes und der Höflichkeit. Die menschliche Natur wird unter Methode und Regel gebracht. Die Sprache schreitet von der Dürftigkeit zum Reichtum, aber zu gleicher Zeit von Feuer und Begeisterung zu Richtigkeit und Bestimmtheit. Der Ausdruck wird sittsamer, aber auch lebloser. Man kann in dieser Absicht das Zunehmen der Welt mit dem Zunehmen eines Menschen im Alter vergleichen. Die Kräfte der Einbildung sind frischer und herrschender in der Jugend, jene des Verstandes entwickeln sich langsamer, und oft ist die Entwicklung schon beendet, wenn dieser erst reift. Daher ist die Dichtkunst, die Tochter der Einbildungskraft, meist feuriger und belebter in den ersten Altern der Gesellschaft. Gleichwie wir uns der Ideen unserer Jugend, ihrer Lebhaftigkeit und Munterkeit halber, mit besonderem Vergnügen erinnern, also sind oft die ältesten Gedichte die größten Lieblinge der Nation gewesen. Man hat die Poesie für älter ausgegeben als die Prosa. Dieser Ausdruck ist in gewissem Verstande wahr, so widersinnig er auch scheint. Nicht als hätten sich die Menschen in regelmäßigen Versen einander angesprochen, sondern weil sich die gewöhnliche Sprache des Altertums aus angeführten Ursachen dem poetischen Stil nahte". (Ossian-Sineds Lieder, Wien 1784, Bd. III.)

Hier sind die grundlegenden Einsichten ausgesprochen, auf denen Hamanns und Herders revolutionäre Jugendschriften beruhen: Hamanns Fundamentalsatz, daß „Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechts" sei, und Herders zentrale Theorie von den Lebensaltern der Sprache. Aber sie erschienen hier noch ohne die Folgerungen, die sich für Hamann und Herder daraus ergaben. Sie dienen zur Erklärung Ossians, aber noch nicht zum Angriff auf die literarische Kultur der Gegen-

wart. Sie erklären die hervorragende Begabung der Naturmenschen für Poesie, aber noch nicht umgekehrt die Kulturdichtung für Unpoesie. Gerade das aber ist die Konsequenz, die Hamann und Herder daraus gezogen haben. Nicht genug, daß die Dichtkunst nach der neuen Auffassung, wie Goethe später formuliert hat, kein bloßes „Privaterbteil einiger feiner und gebildeter Männer, sondern eine Welt- und Völkergabe" war, glaubte man auch eingesehen zu haben, daß Dichtkunst und Kultur geradezu Gegensätze seien und diese nur auf Kosten jener gedeihen könne.

Das war zum ersten Male vielleicht in des jungen Herders Abhandlung über die Ode vom Jahre 1764 zum Ausdruck gekommen, die zuletzt auf folgendem Gedankengang beruht. Lyrik, die ursprünglichste Form der Dichtung, ist unmittelbarer Gefühlsausdruck, der nur reflexionslosen Menschen eigentümlich ist und daher verlorengeht, sobald die Vernunft zur Dominante des Lebens wird. Da die Kulturentwicklung jedoch in einer Entwicklung der Vernunft besteht, so wird einer wahren Lyrik immer mehr der natürliche Boden entzogen. „Wer sieht hieraus nicht die Ursache (fragt Herder), warum die Poesie stets sinken muß, von der goldenen Höhe ihres Ursprunges gerechnet. Je mehr sich die Gegenstände erweitern, die menschlichen Geisteskräfte sich entwickeln, desto mehr ersterben die Fähigkeiten der sinnlichen Tierseele. Die Ausbreitung der Wissenschaft verengert die Künste, die Ausbreitung der Poetik die Poesie, endlich haben wir Regeln statt poetischer Empfindungen, wir borgen Reste aus den Alten, und die Dichtkunst ist tot". Statt natürlicher Lyrik haben wir nur noch eine künstliche Imitation derselben. „Wir zirkeln uns Pläne nach Regeln ab, um künstlich trunken in ihnen zu kindern". Unsere Dichter „schwimmen nicht mehr im Strom des Gefühls", sondern „stehen an seinem Flusse und betrachten". Es ist der allgemeine Kulturpessimismus Rousseaus, der hier auf die Beurteilung des Verhältnisses von Dichtung und Kultur übergreift.

Noch entschiedener aber kommt dieser zum Ausdruck in der Betrachtung des Urelements der Dichtung, der Sprache. Was Hamann in dem Satze zusammengedrängt hatte, daß Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechts sei, das entwickelt Herder in dem „Roman" von den Lebensaltern der Sprache, die in ihrer Jugend sinnlich, konkret, bilderreich und irrational, mit einem Worte poetisch, in ihrem Alter aber unsinnlich, abstrakt, begrifflich und rational, mit einem Worte philosophisch sei. Die Geschichte der Sprache besteht in einer Metamorphose von poetischer zu philosophischer, von ungeregelter, aber schöpferischer, zu geregelter, aber angelernter Sprache. Was ursprünglich

zeugendes Leben ist, das ist schließlich erstarrtes Produkt. Sprache beginnt als lebendiger Ausdruck und endet als mechanisches Verständigungsmittel. Sie ist ihrem Wesen nach erlebtes Symbol und erstarrt schließlich zur toten Grammatik. Diese Geschichte ist nichts anderes als die Geschichte des zunehmenden Rationalismus; aber an dieser Geschichte ersieht man deutlich, was zunehmende Rationalisierung bedeutet. Sie bedeutet Erstarrung, Mechanisierung, Tod. Sie bedeutet Ordnung an Stelle von Schöpfung. Sie bedeutet einen Zustand, den die französische Sprache schon erreicht hat und den zu erreichen unsere Sprache auf dem besten Wege ist.

Vergegenwärtigt man sich diese Gedanken über die kulturelle Degeneration der Poesie, die der ganzen Begeisterung für die Naturdichtung mehr oder minder bewußt zugrunde liegen, so sind sie nur die deutlichste Ausprägung des allgemeinen Kulturpessimismus, dessen erschreckende Konsequenz auch das Problem der Geschichtsphilosophie war. Was als der völlige Untergang kann das Schicksal der Dichtung sein, wenn die Menschheit sich mit jedem Schritte von ihrem Urzustande auch von der Quelle wahrer Poesie entfernt? Es gab Momente, wo Herder in der Tat pessimistisch genug war, so zu denken. Und es ist ein solcher Augenblick des völligen Verzagens, wenn der zwanzigjährige Herder in der Odenabhandlung die Deutschen von der Dichtung auf die Pflege der Ästhetik verweist (wie Spengler jeden Leser seines Buches begrüßt, der daraus den Entschluß faßt, sich der Technik anstatt der Kunst zu widmen) und erklärt, daß sie höchstens noch im Lehrgedichte original zu sein vermöchten. Doch würde man die Lage der Dinge durchaus verkennen, wenn man solche gelegentlichen Äußerungen des Verzagens, die allerdings als die Konsequenz der bisherigen Prämissen erscheinen, zu festen Glaubensartikeln stempeln würde. Allerdings ist für die 60er Jahre der Skeptizismus der charakteristische Ausdruck der geistigen Krisis, die sich eben jetzt vollzog, und der Hamann-Herdersche Pessimismus bezüglich der Möglichkeit einer wahren Dichtung ist nur das bezeichnende Analogon zu dem philosophischen Skeptizismus, der, von Hume ausgehend, sich gerade in der Zeit auch Kants bemächtigte, da Herder als Schüler zu seinen Füßen saß. Aber weder für Rousseau und Kant noch für Hamann und Herder war Kulturpessimismus letzten Grundes etwas anderes als ein Problem, mit dem es zu ringen galt. Und die Einsicht in die Degeneration der Dichtung unter dem verderblichen Einfluß der intellektuellen Kultur ist deshalb im Grunde immer verknüpft mit demselben Glauben an ihre Regeneration durch die Hingabe an die Natur, die doch auch dem Kulturpessimismus Rousseaus sehr bald eine optimistische Wendung gibt. Wie der philo-

sophische Skeptizismus sich nicht einfach mit der Unmöglichkeit der Erkenntnis beruhigt, sondern Kant zu der entscheidenden Frage führt, wie Wissenschaft möglich sei, so ist auch der ästhetische Pessimismus, der die Dichtung durch die Kultur in Frage gestellt sieht, doch im Grunde nur der Ausgangspunkt für die analoge Frage, wie Dichtung möglich sei. Es bedeutet schon einen ersten Versuch zur Beantwortung dieser Frage, daß Herder das 18. Jahrhundert nicht mit dem Zeitalter vollkommener Greisenhaftigkeit identifiziert, sondern ihm eine Mittelstellung zwischen Poesie und Prosa gibt, die zwar eigentlich schon für die Prosa prädisponiert, aber immerhin noch Ausflüge zurück in das Reich der Poesie erlaubt. Das „Zeitalter der Bequemlichkeit" nennt er diesen Mittelzustand. Und er kann nun getrost, ohne sich allzu sehr zu widersprechen, auf jene wahren Dichter hinweisen, die trotz Kultur auch für ihn vorhanden sind. Begeistert nennt er Klopstock den ersten Dichter unseres Volkes, „der, so wie Alexander Mazedonien, die deutsche Sprache seiner Zeit für zu enge finden mußte und sich also in ihr eine Schöpfermacht anmaßte, diese zur Bewunderung ausübte und zu noch größerer Bewunderung nicht übertrieb: ein Genie, das auch in der Sprache eine neue Zeit anfängt". Selbst Gleims Grenadierlieder betrachtet er als Beispiele echter, dem Leben unmittelbar entsprungener Lieder. Schließlich aber erhebt er seinen Blick zu dem größten Genie der ganzen neueren Dichtung, das seine Phantasie sich vorstellte: „hoch auf einem Felsengipfel sitzend, zu seinen Füßen Sturm und Ungewitter und das Brausen des Meeres, aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels". Und Shakespeare wird nunmehr das große Paradigma für die alles lösende Idee vom Genie, das, weil es gewissermaßen nicht aus der Kultur, sondern aus dem Feuerherzen der Natur unmittelbar entspringt, auch für alle Zeiten die Möglichkeit wahrer Dichtung verbürgt. Hatte der Kulturpessimismus in der Rigaer Zeit Herders Ideenwelt vielleicht noch überschattet, so hatte die große Reise dem Genieoptimismus zum Siege verholfen. Denn auf ihr hatte er nicht nur sein eigenes Genie in allen Fingerspitzen gespürt, sondern auch ein junges Genie kennengelernt, das bald darauf in einer Dichtung, so naturhaft wie nur möglich, die Anlage zu einem deutschen Shakespeare zeigte. Eine Dichtung wie die von dem Ritter mit der eisernen Hand war die bündigste Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit echter Dichtung im Zeitalter der Kultur. Hatte die Kultur die Quelle der Natur scheinbar verschüttet — im Genie sprudelte sie immer wieder von neuem auf. —

In dem Kampf um Shakespeare, der dem neuen Dichtergeschlechte als das klassische Beispiel echter Geniedichtung galt, beobachtet man denselben Vorgang, der auch für den Kampf um die Natur-

dichtung charakteristisch ist. Gerade das, was vom Standpunkt der rationalistischen und effektiven Kunstauffassung als Shakespeares Unzulänglichkeit empfunden wurde, begründete vom Standpunkte der irrationalistischen und symbolischen Kunstauffassung seine dichterische Größe. Wenn die Aufklärung dem großen Briten Formlosigkeit vorwarf, so sah der Sturm-und-Drang gerade darin seine Naturhaftigkeit. Und diese war dasjenige, was Shakespeare vor der neuen Kunstauffassung legitimierte. Darum war er Genie und sein Werk geniale Dichtung, weil aus ihm wie aus der Dichtung der primitiven Völker ursprüngliche Natur zu uns redet, so daß wir (das Zeichen echter Dichtung!) die Welt seiner dramatischen Offenbarungen nicht anders empfinden als die Welt selbst — nicht aber als ein Werk erklügelter „Kunst". Darum dagegen war die französische Tragödie das Schulbeispiel konventioneller Dichtung, weil wir von ihr niemals den Eindruck der Natur, sondern immer nur der Kunst empfangen. Hier liegt der fundamentale Gegensatz, der alle anderen umfaßt. Die französische Tragödie war mit vollem Bewußtsein Kunst. Sie gab die Wirklichkeit nur in Auswahl und das Ausgewählte idealisiert. „Adoucir les caractères désagréables" — lautete eine noch von Voltaire wiederholte Forderung. Denn Vergnügen war ihr oberstes Gesetz, und Bedingung für das ästhetische Vergnügen an tragischen Gegenständen, daß die Tragödie die Grenzen des Spiels nie überschritt und der Wirklichkeit gegenüber eine gewisse Distanz bewahre. Der Mensch der Aufklärung wollte nicht in seinen irrationalen Gründen erschüttert, sondern in seiner rationalen Sphäre durch die Triumphe des Geistes delektiert werden. Die Herder und Genossen aber fanden das Kennzeichen echter Kunst darin, daß zwischen Wirklichkeit und Leben die Grenze fiel und Kunst zum Leben ward. Gerstenberg pries es, daß er bei Shakespeares Dramen ganz vergesse, Dichtung zu lesen oder Theater zu sehen, ja aus einem Zuschauer gleichsam selber zum Akteur werde. Und noch stärker bekannte Herder: „Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Kulisse verschwunden! Lauter einzelne im Sturme der Zeiten wehende Blätter aus dem Buche der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt!" Der Franzose fühlt sich bei seiner Tragödie immerzu im Theater sitzen, auch der Dichter sieht seine Helden stets auf der Bühne stehen, die folglich auch nichts anderes als — „Theater spielen". Wer aber, ruft Herder empört, „bei einem Stücke wie Hamlet Brettergerüst fühlt und sucht und eine Reihe gebundener artiger Gespräche, für den hat Shakespeare und Sophokles, kein wahrer Dichter der Welt gedichtet". Während für Shakespeare die Bühne wirklich die Bretter sind, welche die Welt bedeuten, bedeuten für die Franzosen Bühne und Welt immer nur Theater.

Folglich bewunderte man auch in Shakespeares Menschengestaltung gerade das, was der französische Klassizist verabscheute: den Naturlaut der Leidenschaft. Nicht wie für den aufgeklärten Menschen der vernunft-gebändigte, sondern der von der Vernunft noch möglichst unbeeinflußte, unmittelbare Gefühlsausdruck war nach der neuen Auffassung der „wahre Ausdruck" des Menschen. Gerstenberg macht einmal auf die Stelle im „Othello" aufmerksam, wo dieser in jähem Ausbruche der Eifersucht sein Weib vor anwesenden Gästen schlägt. Das (meint er im Gegensatz zu der Kunstauffassung der Aufklärung, die in diesem häßlichen Auftritte nur ihren „Geschmack" verletzt fühlte) ist „eine so unwillkürliche und charakteristische Bewegung, die ich durch die delikateste Wendung eines neueren Artisten nicht ersetzt wissen möchte". In diesem Sinne ist's, wenn Goethe in seiner Rede zum Shakespeare-Tag ausruft: „Natur! Natur! Nichts so Natur wie Shakespeares Menschen!" Racines Tragödien dagegen sind nach Herders Auffassung nur „Gemälde der Empfindung von dritter fremder Hand, nie aber oder selten die unmittelbaren, ersten, ungeschminkten Regungen, wie sie Worte suchen und endlich finden". Was Wieland „Reden im tollhäuslerischen Geschmacke" genannt hatte, das nannte Lenz „die Sprache des kühnsten Genies, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden". Den Tragödienvers Voltaires dagegen, obwohl in seiner Art „der schönste, den man sich vielleicht denken kann", erklärte Herder überhaupt für keinen dramatischen Vers, sondern für „ewige Schul-Chrie, Lüge und Galimathias". Nur Shakespeares Menschen, die „die Vapeurs und den tötenden Wohlstand nicht kennen, auch unterm Reifrocke Menschen sind und nicht vor unseren Augen in müßiggehenden Formularen dahingehen", sind nach Lenz lebende Menschen. Die Gestalten aber der französischen Tragödie sind nur „Puppen, oratorische Figuren, Schaumblasen über dem Maul Voltaires oder Corneilles, ohne Dasein und Realität, ein Wink macht sie platzen". Darin aber faßt sich schließlich alles zusammen, was im einzelnen auszuführen hier zu weit führen würde: Shakespeares echte Dichtergröße ist seine Naturwahrheit, seine Dichtungen sind wahre Offenbarungen des Lebens. Und das hat in der ganzen Weite seiner Bedeutung niemand entschiedener zum Ausdruck gebracht als der junge Goethe in seiner Rede „Zum Schäkespears Tag" (1771), deren Wertung ganz und gar auf dem glühenden Gefühl für die Unendlichkeit des Lebens und für die Unendlichkeit des Lebensdranges beruht. Denn von diesem unendlichen Lebensdrange fühlte der Zweiundzwanzigjährige sich zu dem „größten Lebenswanderer" magisch hingezogen, und in ihm, der mit Riesenschritten das Leben ausgemessen, glaubte er selbst das Leben in seiner ganzen Gewalt und Größe nachzuerleben. —

Der Kampf um die Bewertung Shakespeares und der Volkslieder ist nur das stärkste und historisch wichtigste Beispiel für die Revolutionierung der geltenden Werte, in der sich der neue Geist auswirkte. Die Umwertung als solche aber vollzog sich auf der ganzen Front. Sie stieß die anerkannten Werte von ihrem Thron und setzte unerkannte darauf. Wo aber die alten Werte blieben, gab man ihnen eine neue Begründung. Es versank die ganze ältere Generation der deutschen Dichter, wie die Bremer Beiträger und die Anakreontiker, deren Ansehen systematisch zuerst durch den „Briefwechsel über den Wert einiger deutscher Dichter" von Mauvillon und Unzer erschüttert wurde. Wieland wurde der Gegenstand schlimmster Verunglimpfung, den Dichtungen Lessings bewies man nur sehr kühle Achtung, und von den Vorläufern unserer klassischen Dichtung blieb nur Klopstock, dem nach wie vor die Herzen offenstanden. Das eine Wort „Klopstock" vereinte die Seelen Werthers und Lottes mehr als alles, was sie sonst sich hätten sagen können. Dafür aber strebte man mit der Verehrung des Hans Sachs und dem eifrig betriebenen Sammeln alter Volkslieder zur Reformationszeit, als der letzten Epoche vor dem großen „Bildungsaufschwung", zurück, faßte eine erste, wenn auch paradoxe Liebe zu den Minnesängern und berauschte sich mit Klopstock an einer nebelhaften Bardendichtung altgermanischer Vorzeit, deren einzige konkrete Gestalt Hermann der Cherusker war. Von der französischen Literatur wollte niemand ein Stück Brot mehr nehmen, von der englischen galten außer dem über Raum und Zeit erhabenen Shakespeare nur die Humoristen und Idylliker, wie Goldsmith, Fielding, Sterne. Die Griechen endlich blieben zwar in ihrem alten Ruhm, Homer und Sophokles, Pindar und Theokrit leuchteten immer noch als Sterne erster Größe, wurden aber doch mit neuen Augen angesehen; und was Lessing im Laokoon und in der Dramaturgie als Ausdruck höchster, wenn auch unbewußter Kunstweisheit betrachtet hatte, das galt der neuen Kunstauffassung durchaus als der Ausdruck reiner Natur. Freilich einer national bedingten Natur! Und wie schon Klopstock dem griechischen Poeten den germanischen vorgezogen hatte, so verkündete man auch jetzt, daß dem Deutschen Ossian näherliege als Homer, der nordische Shakespeare näher als der griechische Sophokles: eine Fortführung dessen, was Lessing schon im 17. Literaturbriefe ausgesprochen hatte!

3.

Noch entscheidender als die Umwertung der Kunstwerte war die Umwandlung der Kunstprinzipien. Denn durch die neue Kunstauffassung waren die Grundvoraussetzungen erschüttert, auf denen

die gesamte Dichtung von Opitz bis Lessing praktisch und theoretisch beruhte. Diese Voraussetzungen bestanden in dem rationalistischen Glauben an allgemein gültige Kunstnormen. Denn da es überhaupt das Wesen des Rationalismus ist, alles zu verstehen, als ob es irgendwie vernünftig motiviert sei, und nur dasjenige anzuerkennen, was sich vor der Vernunft ausweisen kann, so wird ihm auch die Kunst zu einem System einzusehender Zwecke und daraus abzuleitender einsehbarer Mittel. Genau dies war die Aufgabe, die noch Lessings kunsttheoretische Untersuchungen zu lösen suchten: die genaue Umgrenzung der mit jeder dichterischen Gattung erreichbaren und zu erstrebenden Zwecke und die genaue Bestimmung der hierzu erforderlichen Mittel, — beides auf Grund einer psychologischen Analyse derjenigen menschlichen Funktionen, auf die und mit denen vor allem die Dichtung wirkt, der Phantasie und des Gefühls. Lessing setzte damit nur mit schärferem Geiste die Bemühungen fort, die Gottsched, ja die Opitz auf einer früheren Entwicklungsstufe begonnen hatten: die theoretische Bestimmung objektiv gültiger Kunstnormen. Und wenn er auf Grund seiner tieferen Einsicht auch bereits zu anderen Normen kam wie zu denjenigen, die Gottsched mehr von den für klassisch geltenden Kunstleistungen abgezogen als spekulativ begründet hatte, so gehört er doch, trotz allen Vorbehalten gegenüber dem Genie, was manches erst verwirklichen müsse, ehe man es für möglich halten könne, prinzipiell zu denjenigen, die die Voraussetzungen teilen, daß Kunst nicht nur durch Natur, sondern vor allem auch durch rationale Normen bestimmt werde. Bei aller Liberalität in der Auslegung ist er deshalb auch nicht grundsätzlich von der Idee losgekommen, in der das ganze Kunstwollen der Aufklärung gewissermaßen zusammenläuft: der Idee des klassischen Musters. Diese Idee bedeutet aber im Zeitalter der Aufklärung nicht nur, was sie in dem bisherigen Zusammenhange zunächst relativ unverbindlich zu bedeuten scheint: das Beispiel für das erfüllte Gesetz überhaupt, sondern die Erfüllung einer sehr bestimmten, nämlich einer „klassischen" Norm. Sie ist das Ideal einer Kunstrichtung, die nicht nur darum klassisch war, weil sie überhaupt nach einem allgemein-gültigen Ziele strebte, sondern weil sie ihr Ideal dort sah, wo es bereits die Dichtung des klassischen Altertums gesehen hatte, und wo alle romanischen Völker es vorzugsweise zu sehen pflegen: im „klassischen" Formideale der „Schönheit". — Das klassische Muster aber, das die Poetik zur Norm jedes Dichters macht, macht den Dichter damit in irgendeinem bald engeren und bald weiteren Sinne zum — Nachahmer. Sie stellt sein natürliches Wollen unter ein rationales Gebot. Und wie die Kunstlehre der Aufklärung einerseits in der Idee des klassischen

Musters, so läuft sie anderseits in der korrespondierenden Idee der Nachahmung zusammen. Dichten ist stofflich „Nachahmung der Natur", formal „Nachahmung der klassischen Muster", speziell — Nachahmung konkreter Vorbilder, allgemein — Erfüllung abstrakter Kunstidealität.

Mit diesen Anschauungen räumte die neue Kunstauffassung vollständig auf. Ihr war ja das Kunstwerk nicht mehr erfüllter Zweck, sondern gefüllter Ausdruck, und echter Ausdruck um so mehr, je weniger es irgendwie von außen durch ein Muster, eine Regel, ein allgemein-gültiges Ideal, kurz je weniger es rational bestimmt war. Nun kann man zwar nicht übersehen, daß die Autonomie des Kunstwerkes, die Freiheit der Kunst durchaus in der Richtung des Weges lag, den auch die Kunstlehre der Aufklärung beschritten hatte. Aber es ist nun eben der charakteristische Unterschied zwischen ihr und der Kunstauffassung der Sturm-und-Drang-Bewegung, daß dasselbe Ideal der Autonomie, der Freiheit, jedesmal in einem entgegengesetzten Sinne verstanden wurde. Die Aufklärung hielt nämlich diejenige Kunst für frei, die als freier Ausdruck der Vernunft aufgefaßt werden konnte, die Sturm-und-Drang-Bewegung aber empfand als frei die andere Kunst, die, wie Klopstock gedichtet hatte, „frei aus der schaffenden Seele enttaumelte", d. h. frei von jeder Bevormundung durch die, den Ausdruck schwächende und verfälschende Vernunft. Ihr kommt es nicht darauf an, daß ein Kunstwerk Rationalität, sondern daß es Seele oder Charakter hat. Der Idee des klassischen Musters stellt sie deshalb die Idee der Ursprünglichkeit, der Natur, entgegen und jenen Begriff, in dem, ebenso wie in dem des klassischen Musters, das gesamte Kunstwollen einer Zeit zusammenläuft: den Begriff der „charakteristischen Kunst". Auch dieser Begriff aber hatte dieselbe eigentümliche Doppeldeutigkeit, wie der Begriff der klassischen Kunst. Er bezeichnete nicht nur allgemein eine Kunst, die nicht von außen durch rationale Normen, sondern von innen durch irrationale Triebe, nicht von einem allgemeinen Vernunftideale, sondern von einem individuellen Charaktergrunde her bestimmt erscheint, er bezeichnet vielmehr zugleich eine sehr bestimmte Richtung der Kunst, die man damals zuerst als eine spezifisch deutsche empfinden lernte: im Gegensatz zu der Kunst der klassischen Formenschönheit die gotische Kunst des Willensausdrucks. Denn eben das empfand man als das Zeichen echten Charakters und ursprünglicher Charakterkraft, wenn der irrationale Menschenkern, d. h. das voluntaristische Element der menschlichen Natur, möglichst „ungebrochen", gewissermaßen ohne das Prisma des Intellekts passiert zu haben, den Ausdruck bestimmte. Kann man die klassische Kunst ganz allgemein als einen Ausdruck der rationalen Sphäre bezeichnen, so die charakteristische Kunst als spezi-

fischen Ausdruck der voluntaristischen Sphäre unseres Menschentums. Die eine charakterisiert sich als eine Welt der Ordnung, die andere als eine Welt der Schöpfung. Die unter dem Gebote rationaler Normen stehende klassische Kunst macht den voluntaristisch empfindenden Künstler unfrei, d. h. zum Nachahmer; die charakteristische Kunst ist für ihn der Ausdruck der Freiheit, d. h. seiner irrationalen Eigenart. Und so entspricht deshalb dem Kampfe um die Gegensätze klassisch und gotisch, schön und charakteristisch, rational und irrational ein Kampf um die korrespondierenden Gegensätze: Nachahmung und Originalität. Aber auch dieser Kampf hat eine engere und eine weitere Bedeutung. Originalität bedeutet einerseits ganz relativistisch die Forderung, daß jede echte Kunst aus der Eigenart des Künstlers, nicht aber aus einer allgemein-gültigen Norm entspringen müsse. Aber im Zusammenhange mit der irrationalistischen Gesamteinstellung bedeutet das tatsächlich sehr viel mehr: nämlich die Überzeugung, daß nur dann diese Forderung erfüllt sei, wenn in dem Künstler das Leben über die ratio triumphiere. War es eine Selbstverständlichkeit, daß der deutsche Künstler dazu angehalten wurde, nicht fremdes Wesen nachzuahmen, sondern deutsche Kunst hervorzubringen, so war es eine ebenso bedeutsame wie überraschende Wendung, daß man die voluntaristische Kunst für die spezifisch deutsche, die rationalistische aber für eine undeutsche Kunst erklärte und deshalb jeden echten deutschen Künstler von vornherein auf jene verpflichtete.

Der Kampf gegen das klassische Muster und gegen die Nachahmung ist das Thema von Herders Fragmenten über die neuere deutsche Literatur vom Jahre 1766/7. Ihre Angriffe gelten der humanistisch gebildeten Renaissancedichtung auf deutschem Boden, die sich so bezeichnend damit selber charakterisierte, daß sie jeden modernen Autor durch irgendeinen antiken Dichter klassisch zu etikettieren pflegte. Nicht bloß die französische Tragödie suchte ihren Wert ausdrücklich damit zu begründen, daß sie eine — wie Lessing freilich zeigte, falsch verstandene — Nachahmung der griechischen Tragödie sei, sondern jeder große und kleine Poet der Gegenwart war entweder wie Klopstock ein moderner Homer, wie Willamow ein deutscher Pindar, wie Uz ein neuer Anakreon, wie Gleim ein neuer Tyrtäus, wie Geßner ein wiedererstandener Theokrit oder gar wie die brave Karschin eine moderne Sappho, und sein ganzer Wert bemaß sich danach, in welchem Maße er sein Vorbild erreicht oder wohl gar übertroffen habe. Herder zeigte ein Dreifaches: 1. daß die modernen Dichter ihre klassischen Vorbilder zu erreichen aus natürlichen Gründen ganz außerstande seien, 2. daß sie aber selbst dann keine wahrhafte Dichtung hervorgebracht hätten, wenn es

ihnen gelingen würde, die klassischen Muster äußerlich nachzuahmen, und 3. daß sie deshalb, weil sie fremden Mustern nacheiferten, auch dasjenige nicht erreichten, was sie erreichen könnten und von Rechts wegen erstreben müßten: den dichterischen Ausdruck ihrer Eigenart. Diese drei Gedanken spielen durcheinander, und sie verdoppeln sich dadurch, daß Herder nicht nur die Dichtung, sondern auch die Sprache in den Kreis seiner Betrachtungen zieht, ja daß er seine Betrachtungen über die Dichtung grundsätzlich mit der Betrachtung der Sprache beginnt. Denn Dichtung ist „Sprache", und Sprache ist „Dichtung". Beides ist Ausdruck, beides ist Versinnbildlichung von etwas Geistigem, und das gemeinsame Kriterium beider ist die Echtheit, d. h. die innere Zusammengehörigkeit des Sinnbildes mit dem, was es versinnbildlichen will. Innere Zusammengehörigkeit aber ist Notwendigkeit. Und echte Dichtung und echte Sprache ist „notwendiger" Ausdruck, der so wenig wie organisches Leben gemacht werden kann. So wenig ein Apfelbaum imstande ist, Birnen zu tragen, so wenig hat ein deutscher Dichter des 18. Jahrhunderts die Möglichkeit, antike Dichtungen hervorzubringen. Denn diese sind der Ausdruck ganz bestimmter nationaler und kultureller oder, allgemeiner gesprochen, menschlich-seelischer Zustände, die sich von denen des 18. Jahrhunderts in jeder Weise unterscheiden. Man kann deshalb wohl versuchen, die klassischen Muster äußerlich zu kopieren, aber diese Kopien werden sich von den Originalen immer so wie ein Wachsapfel von einem gewachsenen Apfel unterscheiden. Ihnen fehlt die dazugehörige Seele. Sie sind nicht der echte Ausdruck zeugenden Geistes, sondern der Ausdruck eines Nachahmers, eines Schauspielers. Sie sind nicht echter Wesensausdruck, sondern Lüge. Es werden in ihnen Gemütsbewegungen, Leidenschaften, seelische Haltungen markiert, die der Ausdruck ganz anderer Zeiten und ganz anderer Menschen sind. Diese ganze Nachahmung klassischer Muster läßt sich deshalb nicht anders als ein großer literarischer Maskenball bezeichnen. Und selbst in dem günstigsten Falle, daß es einem modernen Poeten gelingen würde, sein klassisches Muster auf das treueste zu kopieren, wird damit nichts anderes erzielt als eine Dichtung ohne Leben und ohne Seele: ein wertloses Wortgehäuse.

Aber nicht genug, daß wir auf dem falschen Wege der Nachahmung klassischer Muster zu keiner wahren Dichtung gekommen sind, haben wir uns auf diesem Wege auch um die Fähigkeit gebracht, unserem eigenen Wesen dichterischen Ausdruck zu verleihen. Unsere dichterische Zeugungskraft ist erloschen, seitdem sich die Poeten in den Dienst der klassischen Muster begeben und, statt der irrationalen Stimme ihres eigenen Innern zu lauschen, sich von rationalen Idealen, die gewisser-

maßen vor ihnen, also außer ihnen liegen, haben leiten lassen. Ja durch die fortwährende Übung an fremden Mustern haben wir diesen eine Macht über unsere Seele eingeräumt, daß unsere ganze geistige Kultur seit dem Eindringen der Renaissance verfälscht worden ist. — Das klassische Beispiel hierfür ist die Sprache. Eine wie ausgeprägte Eigenart hat unsere deutsche Sprache in früheren Zeiten, vor allen Dingen im Zeitalter der Reformation gehabt! Was für eine charaktervolle Sprache ist sie gewesen! Und wie kein Zweiter neben ihm hat Herder diese Eigenart der deutschen Sprache feinsinnig herauszufühlen gewußt. Aber diese Eigenart ist durch den Einfluß des Lateinischen oder, was im Grunde dasselbe ist, durch ihre Rationalisierung und Grammatikalisierung schwer beeinträchtigt worden. Aus der alten deutschen „Kernsprache" ist eine moderne Bildungssprache geworden, nicht mehr das lebendige Glied eines schöpferisch darin sich auswirkenden deutschen Geistes, sondern ein mechanisches Instrument, dessen Handhabung nach bestimmten Regeln man auf der Schule lernt. Freilich gibt es diesen Gedanken Herders eine eigentümlich schillernde Färbung, daß, was einerseits unserer latinisierenden Nachahmungssucht zur Last gelegt wird, in einem anderen Zusammenhange als eine natürliche Alterserscheinung der Sprachentwicklung überhaupt erscheint. Aber der Rationalisierungsprozeß der Sprache, dem auch die deutsche Sprache zuletzt nicht entgehen kann, ist nach Herders Auffassung durch den rationalistischen Einfluß des Lateinischen offenbar beschleunigt worden. Jedenfalls hat man uns um unsere altdeutsche Kernsprache gebracht und damit auch um unsere originale Kultur: denn Rationalisierung ist Zerstörung der Eigenart — und die der deutschen Eigenart insbesondere. Ja sie ist, was eigentlich nur dasselbe bedeutet, Zerstörung des schöpferischen Lebens und jenes zeugenden Geistes, dessen Ausdruck, aber nicht dessen totes Instrument die Sprache ist. Die Nachahmung der klassischen Muster hat deshalb nicht nur keine wahre Dichtung hervorgebracht, sondern durch die Rationalisierung der Sprache auch die wichtigste seelische Grundlage aller wahren Dichtung untergraben. Nicht eher werden wir deshalb eine wahre Dichtung haben, als bis wir auf dem bisherigen Wege umkehren und, statt unsere Sprache nach dem Vorbilde eines klassischen Musters rationell zu formen, uns im Gegenteil zurückbesinnen auf die ursprüngliche Eigenart unserer Sprache, wie sie uns am stärksten aus der Sprache des Volkes oder der altdeutschen Sprache entgegentritt. Das ist dasselbe Programm „zurück zur Natur", das Rousseau für die gesamte Kultur gepredigt hatte. Es gilt somit eine Erneuerung der deutschen Sprache aus dem Brunnen des Volksmundes, der Dialekte, der älteren Sprachstufen und eine Befreiung vom Papier-, Buch-

und Bildungsdeutsch! Es gilt eine Erneuerung aus der lebendig gesprochenen Sprache und eine Befreiung aus dem Banne der erstarrten Sprache der Schrift. Es gilt mit einem Worte nicht mehr „klassisch", sondern, wie Herder sagt, „idiotistisch", d. h. charakteristisch zu schreiben. Und so gilt es für die Dichtung ebenfalls sich zurückzubesinnen auf die Quelle unserer deutschen Ausdruckskunst: auf die volkstümliche Dichtung vergangener Zeiten, Volksbücher, Volkslieder, volkstümliches Schauspiel, und nicht mehr klassische Muster nachzuahmen, sondern dem deutschen Genius dichterischen Ausdruck zu geben. Es gilt mit einem Worte: eine Regeneration von Sprache und Dichtung aus ihrem geschichtlich-nationalen Stamme heraus.

Die positive Seite dieses Programms enthält vor allen Dingen das Hauptmanifest der Sturm-und-Drang-Bewegung: die fliegenden Blätter „Von deutscher Art und Kunst" (1773). Es berührt zunächst freilich eigentümlich, daß „deutsche" Art und Kunst hier vorzüglich aufgezeigt werden soll an dem englischen Dichter Shakespeare, dem gälischen Barden Ossian und an schottischen, dänischen, litauischen, ja an den Volksliedern der amerikanischen Wilden. Hier aber zeigt sich an einem praktischen Beispiel die eigentümliche Gleichsetzung von deutsch und irrational, deutsch und charakteristisch, deutsch und schöpferisch, deutsch und ursprünglich, ja auch deutsch und barbarisch, eine Gleichsetzung, die gewissermaßen als eine Übertragung des Rousseauismus auf die Nationalgeschichte angesehen werden kann. Denn aus der Perspektive der rationalisierten Gegenwart erscheint die deutsche Vergangenheit naturgemäß als ein relativ irrationaler Zustand, aber unter diesem Gesichtspunkte erscheint die Vergangenheit aller Völker gewissermaßen ... „deutsch". (Eine Auffassung, die Karl Scheffler in seinem „Geist der Gotik" neuerdings tatsächlich vertreten hat, indem er jedem Volke eine gotische Jugend und ein gotisches Barockzeitalter zuerkennt.) Und so ist denn das Manifest von deutscher Art und Kunst auch nur so lange das, was der Titel sagt, als man sich mit dem Glauben identifiziert, daß die charakteristische Kunst, für die hier mit vorwiegend außerdeutschen Kunstbeispielen gekämpft wird, dennoch als die eigentlich deutsche Kunst zu betrachten ist. In Wahrheit ist es das historisch so bedeutungsvolle Zeugnis des ersten bewußten Zweikampfes zwischen jenen beiden übernationalen Kunstrichtungen, für die man auch heute wieder mit einer besonderen Vorliebe die Ausdrücke „klassisch" und „gotisch" verwendet. —

In einem spezifischen Sinne wird jede klassische Kunst beherrscht von dem Ideal der Form. Sie steht unter dem Gesetz einer vorbestimm-

ten und allgemein-gültigen Form, ja am Ende gar unter dem Gesetz einer rationalen Form. Rationale Form aber bedeutet: ideelle Einheit und Proportion. Unsere Vorstellung von Renaissance-Architektur ist unzertrennlich mit dem Gefühl wohlabgewogener Proportionen, unsere Vorstellung der französischen Tragödie ebenso unzertrennlich verbunden mit der Idee des Einheitsgesetzes, auf das ja ihre Theoretiker selbst den größten Nachdruck gelegt haben. Umgekehrt aber war es der Vorwurf der Formlosigkeit, des Mangels an ideeller Einheit und Proportion (wir können auch sagen an Durchsichtigkeit und Klarheit), womit die Kunstkritik der Aufklärung ihre Ablehnung solcher gotischen Werke wie Shakespeares Dramen und der spätmittelalterlichen Dome begründete. Dieses Problem der Form ist das geheime Zentrum, welches die Gedanken Herders über Shakespeare und Goethes über das Straßburger Münster umkreisen. Aber diese Gedanken zielen nun keineswegs auf eine Ablehnung des Formprinzips überhaupt, sondern suchen, wenn auch noch mühsam nach einem klaren Ausdruck ringend, der rationalen Form gegenüber eine andere Form zur Geltung zu bringen, für die man wenig später in Anlehnung an eine ältere Abhandlung Shaftesburys den Begriff der „inneren Form" anzuwenden begann.

Wenn wir zunächst Herders Shakespeare-Aufsatz ins Auge fassen, so unterscheidet er praktisch zwei verschiedene Arten dieser inneren Form, die als solche zwar völlig irrational, aber darum nicht weniger Formgesetzlichkeiten sind als die rationale. Ja Herder kann die allgemeinste dieser beiden Formgesetzlichkeiten sowohl an dem klassischen Drama der Griechen als an dem gotischen Drama Shakespeares entwickeln: denn es ist die jeder Kunst zugrunde liegende allgemeine Naturgesetzlichkeit ihrer räumlich-zeitlichen Bedingtheit. Sie ist es, die jeder Kunst ihren allgemeinsten Formcharakter verleiht. Und die Unzulänglichkeit der rationalistischen Kunstauffassung beginnt bereits damit, daß sie diese Naturgebundenheit der Kunst übersieht und kritiklos alles als Ausdruck rationeller Absicht, d. h. bewußter Kunst, versteht, was in Wahrheit der völlig irrationale Ausdruck kultureller Bedingtheiten ist. Das die griechische Tragödie beherrschende Gesetz der drei Einheiten, das der französische Klassizismus als griechische Kunstweisheit verstanden hatte, erklärt sich bei historischer Betrachtung als die natürliche Folge einer unter besonderen Bedingungen sich vollziehenden Entstehungsgeschichte des griechischen Dramas. Es ist nicht sein Kunstgesetz, sondern sein Naturgesetz. Die ganz entgegengesetzte allgemeine Form des Shakespeareschen Dramas aber ist ebenfalls nichts anderes als der natürliche Ausdruck seiner historischen Bedingtheiten; und diese Form ist ihm deshalb nicht weniger angeboren, wie dem

griechischen Drama die seinige. Erst oberhalb dieser Naturbedingtheit beginnt gewissermaßen die Sphäre rationalen Kunstschaffens. Zwischen beiden aber liegt noch eine sehr viel wichtigere in der Mitte: die der künstlerischen Individualität.

Mit Vergnügen gibt Herder den rationalistischen Kritikern Shakespeares recht: seine Dramen besitzen keine rationale Form. Zum mindesten stehen sie in dieser Hinsicht weit unter jedem Machwerk des französischen Theaters. Wenn sie trotzdem weltenhoch über diese erhaben sind, so bedeutet das nichts anderes, als daß sie mit einem ganz anderen Maßstabe als dem der rationalen Form gemessen werden wollen. Ein ganz anderes Formgesetz waltet in ihnen, das eben nicht das Formgesetz der Rationalität, sondern das irrationale Formgesetz eines lebendigen Organismus ist. Shakespeares Dramen sind nicht rationale Systeme, sondern irrationale Organismen. Das ist das Geheimnis, das Herder zwar nicht mit diesen Worten ausspricht, aber in diesem Sinne an Beispielen enthüllt. Er charakterisiert mit wunderbarer Kraft der Suggestion die Stimmungswelten des Lear, Othello, Macbeth, Hamlet, beflissen, den individuellen Reichtum der verschiedenartigen und oft so widersprechenden poetischen Elemente dieser Stücke so eindringlich wie möglich zu machen. Und jedes von ihnen scheint ihm wie ein unendliches Meer, in dem die Begebenheiten und Eindrücke wie Wogen chaotisch ineinander stürzen: ein Bild scheinbar vollkommener Anarchie! Und doch, wenn man richtig zu sehen versteht, eine Welt von solcher inneren Geschlossenheit und Notwendigkeit, daß jeder Teil mit dem Ganzen unauflöslich verwachsen ist. „Wie es doch in Othello wirklich mit zu dem Stücke gehört: selbst das Nachtsuchen, wie die fabelhafte Wunderliebe, die Seefahrt, der Seesturm, wie die brausende Leidenschaft Othellos, die so sehr verspottete Todesart, das Entkleiden unter dem Sterbeliedchen und dem Windesausen, wie die Art der Sünde und Leidenschaft selbst ... sein Eintritt, Rede ans Nachtlicht usw.! Wäre es möglich, doch das in Worte zu fassen, wie das alles zu einer Welt der Trauerbegebenheit lebendig und innig gehört ... aber es ist nicht möglich!" Das ist im Gegensatz zu der rationalen Einheit der rein teleologisch zusammenhängenden Teile der französischen Tragödie die irrationale Einheit eines organischen Zusammenhanges: die Stimmungseinheit, die poetische Einheit, die Natureinheit. Die Teile sind hier nicht Glieder eines Zweckverbandes, sondern Organe einer das Ganze durchströmenden, organisierenden und sich in jedem Teil ausdrückenden individuellen Seele, einer „Weltseele", wie Herder sagt. Und genial ist es nun, wie Herder, aus der Defensive in die Offensive

übergehend, gerade das, womit die Aufklärung die mangelhafte Einheit in Shakespeares Dramen am sichersten beweisen zu können glaubte, ihre Behandlung von Ort und Zeit, in das schönste Beispiel jener vollkommen organischen Einheit umzudeuten wagt. Denn gerade das erscheint ihm der Triumph dieser inneren Form von Shakespeares Dramen zu sein, daß sie nicht nur die Menschen und Begebenheiten, sondern sogar noch Raum und Zeit, die im Zusammenhange der französischen Tragödie nur die gleichgültige Funktion eines neutralen Schauplatzes haben, in einen organischen Bestandteil der Dichtung, in seelisches Symbol verwandeln. Alles ist bei Shakespeare Symbol eines seelischen Grundes, alles ist bei der französischen Tragödie Mittel zu einem rationalen Zweck: so lautet auf eine Formel gebracht der Gegensatz zwischen der inneren Form der charakteristischen und der äußeren Form der klassischen Kunst. —

Dieselben Gedanken entwickelt der junge Goethe in seinem Aufsatze über das Straßburger Münster. Wie Shakespeares Drama galt der Aufklärung auch die gotische Baukunst als barbarisch, d. h. formlos. Wie Goethe sagt, stellte man sich unter „gotisch" alles „Unbestimmte, Ungeordnete, Unnatürliche, Zusammengestoppelte, Aufgeflickte und Überladene" vor. Denn unter Form verstand man jene, auf mathematischen Verhältnissen beruhende äußere Proportionalität, die man an der antiken Baukunst bewundern gelernt hatte. Goethe, der hier von sich bekennt, ursprünglich auch in diesem klassizistischen Wahn befangen gewesen zu sein, und „von Hörensagen die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen geehrt, die verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierung dagegen" verabscheut zu haben, versucht nun mit Herders Methode seinen Zeitgenossen die Augen über die Schalheit der klassizistischen und die Echtheit der gotischen Baukunst zu öffnen. Wie die moderne Renaissance-Dichtung ist auch die klassizistische Baukunst in seinen Augen nur eine äußerliche Nachahmung antiker Proportionen und Formen — ohne die dazugehörige Seele und folglich ohne innere Notwendigkeit: kein wahrer Ausdruck, sondern eine willkürliche Maskerade. Die gotische Baukunst dagegen, die in dem Rufe stand, formlos und willkürlich zu sein, ist echter Seelenausdruck und darum von innerer Notwendigkeit. — Auch Goethe sieht diese innere Formgesetzlichkeit zunächst in der Naturbedingtheit der gotischen Dome, die sich eben nicht wie die griechischen Tempel aus offenen Säulenordnungen, sondern aus geschlossenem Mauerwerk entwickelt und deshalb dem Baumeister von vornherein ganz andere Aufgaben gestellt haben. Diese Flächen, die „mit desto unerträglicherer Einförmigkeit die Seele unterdrücken müssen, je kühner sie gen Himmel

steigen", künstlerisch zu beleben, zu organisieren: das war die Aufgabe, als deren Lösung wir die Fassaden der großen gotischen Dome verstehen müssen. „Vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer, ringsum, der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters!" Wie die allgemeine Form von Shakespeares Dramen aus der mittelalterlichen Tradition, so erwuchs die allgemeine Form der gotischen Kirchen organisch aus den natürlichen Grundlagen des mittelalterlichen Kirchenbaus. Die Form des Straßburger Münsters ist also nicht willkürlich, sondern, wie der Genius Erwins den andächtig staunenden Goethe belehrt, notwendig. „Nur ihre willkürlichen Größen habe ich zum stimmenden Verhältnis erhoben". Und hier offenbart sich dem Schauenden nunmehr auch die individuelle Formgesetzlichkeit dieser anscheinend chaotisch aufstrebenden Massen, die ohne äußere Regelmäßigkeit doch ein großes organisches Ganzes bilden: „zu unzählig kleinen Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen".

Klarer noch als Herder hat Goethe hier den Gegensatz zwischen zwei ganz verschiedenen Kunstbetrachtungen und Kunstrichtungen erfaßt. Und so weitet sich der Schluß seines Aufsatzes zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung zwischen der gotischen und der klassischen, der charakteristischen und der Schönheitskunst. Hat er bisher die Herrlichkeit des Straßburger Münsters gepriesen, so antwortet er nun auf den Einwurf des Geschmäcklers, daß das gigantische Werk wohl wie dasjenige Shakespeares einen außerordentlichen Eindruck mache, aber nicht schön und darum keine wahre Kunst sei. Mit flammenden Worten erklärt Goethe es hier für einen Irrtum, Kunst und Schönheit zu identifizieren. „Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hange, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr!... Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott (der Mensch), wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei

aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig". Sie ist Kunst, weil sie echter Seelenausdruck ist, und sie hat Form, weil sie von der organischen Einheit des Künstlers gezeugt ist, dessen innere Form die Mannigfaltigkeit der Massen zu einem einheitlichen Gebilde macht.

Und doch bedeutet dieser Angriff Goethes auf die klassizistische Schönheitstheorie keineswegs die radikale Leugnung jeder Schönheitskunst. Nur besteht ihm diese nicht in äußerer Nachahmung meßbarer Proportionen, sondern in dem charakteristischen Ausdruck einer — harmonisch gestimmten Seele. D. h. die Schönheit ist ein Spezialfall der Kunst. Das Reich der Kunst aber ist zunächst einmal so weit wie das Reich des wahren Charakterausdrucks, d. h. wie das Reich der charakteristischen Kunst. Ja die Schönheit ist ein Spezialfall, den auch der junge Goethe kein Bedenken trägt, als einen besonders hohen Glücksfall der Kunst zu preisen. „Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genugtut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie: desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes". Hier zeigt sich deutlich, daß das Gefühl für Schönheit trotz allem Irrationalismus durchaus nicht etwa verlorengegangen, sondern zunächst nur zurückgestellt worden ist hinter der tieferen Forderung, daß alles, und auch die Schönheitskunst, auf alle Fälle eine wahre Kunst sein müsse: keine äußere Nachahmung, sondern das echte Zeugnis eines Innern. Nur in diesem ganz relativistischen Sinne ist das Ideal der charakteristischen Kunst, d. h. der symbolischen Kunst, die feste Grundlage der neuen Kunstanschauung. Im übrigen war der Sturm-und-Drang trotz seiner Vorliebe für das Irrationale und seiner Feindschaft gegen die äußerliche Schönheitskunst durchaus davon entfernt, die echte Schönheit als ein Ideal zu leugnen. Ja, als ob er seine spätere Entwicklung vorausahne, schließt der 23 jährige Goethe seinen Aufsatz mit einer Seligpreisung desjenigen Künstlers, der,

mit einem scharfen Auge für Proportion geboren, nach einem heißdurchstürmten Leben endlich doch von einer inneren Sehnsucht getrieben werde, im Arm der Schönheitsgöttin auszuruhen: „Nimm ihn auf, himmlische Schönheit, du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit' er die Seligkeit der Götter auf die Erde!" Hier liegt der Keim für die Fortentwicklung der Kunstanschauung, die sich in der zweiten Phase des deutschen Idealismus vollzieht, und die sich schon 1773 ankündigt in Herders Preisschrift über die „Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet".

VIERTES KAPITEL

IRRATIONALE DICHTUNG

I.

Schon seit mindestens 130 Jahren gehört es zu den entscheidenden Einsichten der Kunstwissenschaft, daß sich in aller Kunst zwei entgegengesetzte Richtungen, Kräfte, Komponenten am Werke zeigen, die vor allem dasjenige bestimmen, was man unter „Stil" versteht. Die Kunsthistoriker insbesondere haben dieser Erscheinung ihr Interesse zugewandt. Sie haben mit Worringer von „Abstraktion und Einfühlung", mit Scheffler von „griechisch und gotisch", mit Wölfflin von „Renaissance und Barock" gesprochen. Aber schließlich haben sie alle damit eigentlich nur auf ihrem Spezialgebiete durchgeführt, was Simmel in seiner philosophischen Rembrandtstudie ganz allgemein als den Gegensatz von „Gestaltung und Schöpfung" bezeichnet und Nietzsche zuvor mit dem berühmten Begriffspaare des „Apollinischen" und „Dionysischen" als den Gegensatz zwischen Plastik und Musik erkannt hat. Und so ist auch das unter einem anderen Gesichtspunkte nur dasselbe, was Schiller für die Literaturgeschichte längst mit seiner Antithese von der „naiven und sentimentalischen Dichtung" entdeckte und die nachfolgende Generation dann zu dem Gegensatze zwischen „klassischer und romantischer Dichtung" ausweitete.

Es wird bei einigem Nachdenken niemandem entgehen, daß alle diese Gegensätze psychologisch letzten Endes identisch bzw. auf eine einheitliche psychologische Wurzel zurückzuführen sind. Und diese psychologische Wurzel ist nichts anderes als der, auf den Gegensatz zwischen Geist und Natur gegründete allgemeine Dualismus unseres Menschentums, der sich auch in aller Kunst als ein Ringen rationaler und irrationaler Tendenzen zu erkennen gibt. Wie man aus vorstehenden Beispielen ersieht, kann die Kunstwissenschaft das Wirken dieses Gegensatzes sowohl psychologisch als philosophisch, systematisch oder historisch zu verfolgen trachten. Denn ein im letzten Wesen des Menschen überhaupt gegründeter Gegensatz muß sich naturgemäß überall, als ein dauernder Zustand und ein historisches Auf- und Niederfluten, auswirken. Das ergibt dann einen jedesmal außerordentlich verschiedenen Aspekt, und wie überall, so ist auch in der Kunstwissenschaft das Problem des Dualismus der eigentliche Proteus unter den Problemen,

von dessen neuen Masken man daher immer wieder aufs neue getäuscht zu werden pflegt. —

Es ist nun durchaus kein Zufall, daß dieser Gegensatz in den bildenden Künsten zwar am sichtbarsten zuerst in die Erscheinung, an der Dichtung doch zuerst ins theoretische Bewußtsein getreten ist. Denn seiner Natur nach ist er in der Kunst der Sprache am leichtesten zu durchschauen, dafür aber vielleicht am schwersten im einzelnen darzustellen. Wenigstens scheint dies die Erklärung dafür zu sein, daß er hier von Schiller wohl weit früher als von anderen in der Kunstgeschichte entdeckt, aber trotzdem wissenschaftlich immer noch am schlechtesten erforscht worden ist. Es fehlt hier eben vor allem eine theoretische Grundlage durch eine, auf dieses Ziel hin entwickelte Philosophie der Sprache. Denn wiewohl es der Natur der Sache nach auch noch andere Ausgangspunkte für seine Darstellung gibt, so liegt doch in der Sprache, als dem eigentlichen Medium der Dichtung, das in Frage stehende Phänomen am offensten zutage. Jede Poetik läßt sich ja mit dem Satze beginnen, daß Dichtung eine Kunst der Sprache sei; und der in sich widerspruchsvolle psychologische Charakter der Dichtung, der sich in die beiden Möglichkeiten des poetischen Stiles auseinanderfaltet, findet seine Begründung in der psychologischen Doppeldeutigkeit der Sprache, die ebensowohl einen rationalen wie einen irrationalen Wesenszug besitzt. Aus dem Überwiegen ihrer einen oder anderen Bedeutung im konkreten Falle aber folgt, was man nun ganz allgemein und jenseits aller historischen Modifikationen als einen rationalen oder irrationalen Stil der Dichtung, kurz eine rationale oder irrationale Dichtung bezeichnen kann. Das soll wenigstens in aller Kürze hier angedeutet werden. —

Sehr allgemein gesprochen ist Sprache die Umformung unseres elementaren Erlebens in eine höhere Erlebnisform. Dieser Umformungsprozeß beginnt freilich nicht erst mit der Sprache, sondern diese stellt nur das letzte Stadium eines Prozesses dar, der bis zu ihm schon alle die Stufen durchlaufen hat, die im einzelnen darzustellen Aufgabe der Erkenntnistheorie ist. Denn dieser Prozeß ist nichts anderes als die geistige Formung und Bewußtwerdung unseres Lebensinhalts. Die Sprachwerdung ist sein letzter Akt und die Sprache sein vorzüglichstes Mittel. Die Frage nach der biologischen Funktion der Sprache ist also keine andere als die nach der biologischen Funktion des Bewußtseins oder des Geistes. Somit ist es freilich eine scheinbare Tautologie, wenn man, die Weisheit der Sprache selber benutzend, das Wesen der im Griechischen λόγος genannten Sprache als „Logik" und den Vorgang der Sprachwerdung als eine „Logisierung" unseres Elementarlebens bezeich-

net. Und doch liegt in diesem Hinweise auf die scheinbare Doppeldeutigkeit des Begriffs *λόγος* der eben zugleich Sprache wie Geist bedeutet, die Erinnerung an die ganze Summe jener Erkenntnisse über das Wesen der Sprache, d. h. des Geistes, die seit Aristoteles als die Wissenschaft der Logik bezeichnet wird. Und es müßte deshalb alles hier entwickelt werden, was die Logiker in strenger Arbeit über dieses Thema beigebracht haben, um den logisierenden, d. h. den rationalistischen Grundzug der Sprache in seiner ganzen Bedeutung klarzumachen. In unserem Zusammenhange können wir uns auf die ganz allgemeine Zusammenfassung beschränken, daß der Umwandlungsprozeß unseres Elementarerlebens durch die Sprache vor allen Dingen in einer Klärung und Ordnung desselben besteht. In der Sprache streben wir danach, die chaotischen Fluten unseres elementaren Sinnes- und Gefühlslebens in eine gewisse Klarheit und Ordnung zu bringen, um ihrer dadurch in einer vertieften Weise inne zu werden. Wir tun das dadurch, daß wir unterscheiden, vergleichen, fixieren, „begreifen" und uns dazu erziehen, das flutende Leben mehr und mehr durch feste Formen zu sehen und unserem Erleben dadurch selber Form zu geben. Und wir erreichen damit, daß wir in einem verstärkten Maße in Besitz nehmen, was wir bisher besaßen, ohne seiner wahrhaft inne geworden zu sein. In der Sprache ergreifen, „begreifen" und fixieren wir unsere Welt, d. h. alles das, was von innen oder außen kommend in den Umkreis unserer Organe gelangt und in uns Leben wird. Die Klärung und Ordnung unseres Elementarerlebens steht also im Dienste einer Lebensintensivierung, und der Logisierungsprozeß bewirkt eine Steigerung des Lebensgefühls, auf die das Leben mit seinem Drange nach Bewußtwerdung abzuzielen scheint.

Dennoch ist der Logisierungsprozeß offenbar zugleich mit einer Verarmung des Lebens verbunden. Denn darin gerade besteht ja dieser Prozeß der Klärung und Ordnung, daß er in dem dunklen Strome des Lebens einzelnes unterscheidet, heraushebt und bevorzugt, das andere aber eben damit fahren läßt. Die Klarheit wird nur auf Kosten der Dichte erzielt, die Ordnung nur auf Kosten der Fülle. Logisierung ist Schematisierung. Nur dadurch wird das Leben klar und durchsichtig, daß man von allem absieht — abstrahiert — was die Klarheit und Ordnung stört. Und je weiter der Vergeistigungsprozeß vorschreitet, um so mehr verwandelt er die individuelle Fülle des Lebens in die leere Allgemeinheit der Begriffe. Das ist die Kehrseite des Prozesses: die Sprache, die aus dem Chaos unseres Erlebens den Kosmos einer von uns begriffenen Welt gestaltet, sie tut damit dem Leben selber Gewalt an, beraubt es seiner elementaren Kraft. Das geht so

weit, daß wir geradezu von der tötenden Wirkung der Sprache reden können. Denn wie viele Gefühle gibt es, die wir nicht aussprechen können, ohne zugleich sie zu zerstören! Die tiefsten Lebensmysterien dürfen so wenig wie Schlafwandler bei ihrem Namen gerufen werden. Beruht also die klärende Macht der Sprache auf ihrer Zergliederung des Ungegliederten, so beruht eben darauf ihre Gefährlichkeit für das Leben. Denn wenn wir im Drange nach Steigerung unseres Lebensgefühls der Versuchung nicht widerstehen, unsere Gefühle sprachlich zu zergliedern, so sind wir unmittelbar von der Gefahr bedroht, sie wirklich zu „zergliedern" — nämlich zu töten, wie uns dies schon der junge Goethe in dem kleinen Gedichte „Die Freuden" schildert. Das ist die Tragik der Sprache, daß dieselbe Klärung und Ordnung, durch die sie uns unseres Lebens erst wahrhaft innewerden läßt, mit einer Verarmung des Lebens verbunden ist, die ihre lebensteigernde Funktion am Ende wieder in Frage stellt. —

Indessen ist die Sprache keineswegs allein eine Logisierung unseres Erlebens, sondern außerdem auch selber Leben; ist, wie die Sprache selber andeutet, nicht nur Sprache, sondern auch Aussprache. Wohl untersteht diese Aussprache als Sprache mehr oder weniger dem rationalistischen Zuge, der mit dieser untrennbar verbunden ist, aber sie untersteht nicht diesem Zuge allein, sondern ist so gut wie die Gebärdensprache unseres Leibes ein unmittelbarer irrationaler Ausdruck unseres Innern. Zum Unterschiede von der Logik, als der Wissenschaft von der rationalen Funktion der Sprache, haben wir es hier also mit der „Psychologik" der Sprache zu tun, die die letztere in ihrer irrationalen Funktion und Bedeutung darzustellen hat. — Diese irrationale Bedeutung tritt nun am offenkundigsten darin zutage, daß Sprache ja nicht nur aus einem Sinn, sondern auch aus einem Klang besteht, und daß sich die irrationale Bewegung unseres Innern in den Ton der Sprache so gut wie in die „Tonsprache", die Musik, ergießt. Es braucht ja an dieser Stelle nicht im einzelnen ausgeführt zu werden, welche psychologische und weiter ästhetische Wirkung der Klang der Vokale, aber auch der Konsonanten, überhaupt der magische Zauber eines Wortklanges und noch mehr der Wortfolgen, die Akzentbewegung innerhalb des Satzes, der Rhythmus, das Tempo und alles in allem eben der „Ton" der Sprache haben. Erinnern wir uns doch so manches Gedichtes, dessen Zauber wesentlich auf seiner Sprachmusik, auf seinem Tone beruht. Und wer hätte nicht zur Genüge schon erfahren, daß es in der Sprache keineswegs nur auf den logischen Sinn der Worte ankommt, sondern daß es nach dem französischen Worte der Ton ist, der die Musik macht. Das besagt: die Sprache ist eben nicht nur ein

reflektierter, sondern auch ein unmittelbarer irrationaler Ausdruck unseres Innern und wird instinktiv auch immer so — verstanden! Gerade der naive, aber freilich auch der raffinierte Mensch (der Psychologe) ist ja weit davon entfernt, das gesprochene Wort nur nach seiner logischen Bedeutung aufzufassen, vielmehr übt er instinktiv und immer zugleich eine psychologische Interpretation. Er macht von der Sprache den Schluß auf den sprechenden Menschen. Denn wieviel mehr drückt die Sprache aus, als was die Begriffe auszudrücken scheinen! Wir haben also auch erst dann das Wesen der Sprache richtig verstanden, wenn wir begriffen haben, daß all ihre Logik nur die rationale Oberfläche über einer irrationalen Tiefe ist, ein kunstvolles Gitter rationaler Ordnungen, zwischen dem das Leben überall unmittelbar hindurchsieht. Es ist die alte Erkenntnis, die die Sprache selber in dem Bilde festgehalten hat, daß man, um sie richtig zu verstehen, nicht nur in, sondern auch zwischen den Zeilen lesen müsse. Denn nicht in dem Begriffe besteht der eigentliche Gehalt des gesprochenen Wortes, sondern in dem, was das Wort im Munde des Sprechenden psychologisch bedeutet. — Damit aber sehen wir, daß der Irrationalismus der Sprache noch auf ganz anderen Zusammenhängen beruht als auf dem, was wir bisher unter dem „Ton" der Sprache verstanden haben. Denn in der Tat empfinden wir als solchen ja doch nicht nur die akustische Eigenart der Rede, in der sich die Lebensbewegung des Sprechenden sinnlich unmittelbar in uns hinüberleitet, sondern weit mehr noch ihre geistige Eigenart, ihren „Stil", durch den sich uns unmittelbar auch die Seele des Sprechenden offenbart. Ein Goethesches Lied „klingt" ganz anders wie eine Klopstocksche Ode: nicht nur wegen seines anderen akustischen Klanges, sondern wegen des andern geistigen Tones, in dem eben eine ganz andere Art Menschentum zum Ausdruck kommt. Und was hier „klingt", das ist zum Unterschiede von dem rationalen Vordergrunde des Gedichtes sein irrationaler Hintergrund. Auch hier handelt es sich wieder darum, daß wir mit der Sprache nicht nur dasjenige auffassen, was die Worte logisch, sondern zugleich dasjenige, was sie psychologisch bedeuten. Denn was wir hören, sind ja nicht nur Worte, sondern Worte eines Menschen, d. h. Gebärden, die aus dem Zusammenhange eines Lebens kommen und erst in diesem Zusammenhange ihr wahres Leben erhalten. Vergegenwärtigen wir uns etwa die wenigen Verse „Über allen Gipfeln ist Ruh'" usw., so hat der logische Sinn dieser Worte offenbar den allergeringsten Anteil an ihrer zauberhaften Wirkung; sind es doch nur ganz wenige schlichte Naturvorstellungen mit einem ebenso schlichten Gedanken, aus denen dieses ganze Gedicht in logischer Hinsicht besteht. Einen wesentlich größeren Anteil hat schon ihre sprachliche Musik,

dieses wunderbar beruhigende Lento, in dem wir dennoch den Goetheschen Herzschlag so unmittelbar pulsieren fühlen. Aber was wäre das alles ohne den psychologischen Sinn dieser Worte, der eben nicht mehr in, sondern zwischen den Zeilen liegt, und der sich daraus ergibt, daß wir diese Worte als die Worte eines Menschen auffassen und uns aus ihnen das innere Bild eines Menschen vergegenwärtigen, in dessen Lebenszusammenhang sie eine unaussprechlich tiefe Bedeutung haben! Auch was diese Worte für uns bedeuten, das bedeuten sie daher durch unsere psychologische Interpretation: nicht durch ihre rationale Oberfläche, sondern durch ihre irrationale Tiefe. Die sprechende Kraft dieser Worte beruht keineswegs auf dem, was darin im Spiegel der Reflexion erscheint, nicht auf den Gedanken, die Goethe in dieser Abendstunde durch den Sinn gegangen sind, sondern vor allen Dingen auf der seelischen Art ihres Ausdruckes. Das Goethe-Bild, das uns aus diesen Versen entgegentritt, ist im wesentlichen das Abbild ihres sprachlichen Stiles: ihrer vollkommen unbelauschten Schlichtheit und ihrer versunkenen Schweigsamkeit. Diese wenigen Worte scheinen uns umgeben von einem stillen Meere des Schweigens. Abermals sehen wir also neben der rationalen eine ganz irrationale Bedeutsamkeit der Sprache und die Bestätigung dafür, daß die Sprache nicht nur eine logische, sondern auch die ganz alogische Funktion hat, die Lebensbewegung des Menschen unmittelbar auszudrücken. Vielleicht tritt das jedoch am einleuchtendsten zutage, wenn wir uns daran erinnern, daß wir in der Tat nicht nur mit demjenigen sprechen, was wir sagen, sondern ebensosehr mit dem, was wir verschweigen. Denn wenn auch Schweigen Reden ist, dann ist die Sprache sicherlich sehr weit davon entfernt, nur eine logisierende Bedeutung zu haben. —

Diese wenigen Andeutungen müssen genügen, um die Vorstellung davon wachzurufen, daß die Sprache von Natur einen doppelten Charakter hat: eine doppelte Bedeutung für den Sprechenden, eine doppelte Wirkung auf den Hörenden und ein doppeltes Leben in sich selbst. Aber diese beiden Seiten ihres Wesens sind auf das engste miteinander verbunden. Sie greifen gewissermaßen aufeinander über. Denn sowohl bedient sich der Rationalismus zu seinem Zwecke der irrationalen Mittel als auch der Irrationalismus zu dem seinen der rationalen. Das ist allerdings durchaus kein Wunder, sondern erleuchtet nur die Natur der Sache. Denn der Vorgang der Rationalisierung kann nur am Irrationalen erfolgen, und das Irrationale als solches erlebt sich nur an seinem Gegensatze. Infolgedessen läßt sich das Verhältnis zwischen der rationalen und irrationalen Tendenz der Sprache auch als ein unausgesetzter Kampf betrachten, in dessen Verlauf die Herrschaftsver-

hältnisse sich mit wechselseitigem Erfolge verschieben. Und die Sprache ähnelt damit der Heraklitisch verstandenen Welt, die sich der griechische Philosoph auch als einen Kampf zweier miteinander ringender Mächte vorstellte.

Das einleuchtendste Beispiel für die eine Seite dieses Vorgangs ist die Rationalisierung des sprachlichen Klanges: jene bewußte Ordnung der Vokale und Konsonanten, z. B. zum Reim, des Wort- und Satztones zu harmonischem Wohlklange, auf der die erhöhte ästhetische Wirkung einer kunstvollen Sprache, d. h. der Sprache der Kunst, beruht; jene Regelung der Akzentbewegung zu rhythmischer Wiederkehr, die wir als die gebundene Sprache des Verses kennen. Hier bedient sich die Sprache ihrer irrationalen Mittel zu rationalen Wirkungen, sofern wir nämlich unter letzteren alle solchen verstehen, in denen wir irgendwie eine bewußte Ordnung und Regel spüren. — In anderer Form begegnen wir demselben Vorgange auch in der Sphäre des „geistigen Tones", den wir als den „Stil" der Sprache bezeichnet haben. So sehr wir nämlich mit der Sprache an und für sich auf dem Wege zur Logisierung unseres Ausdrucks sind, so offenkundig muß hier doch zwischen einem Mehr oder Minder unterschieden werden. Und unbeschadet des rationalistischen Grundzuges der Sprache sind wir zweifellos berechtigt, von einem rationalen und einem irrationalen Ton der Sprache zu reden. Als solche entgegengesetzte Typen, zwischen denen dann die ganze Zahl der Übergänge liegt, empfinden wir in der Lyrik etwa das Epigramm und das Lied; oder in allgemeinerem Zusammenhange die Sprache der wohlüberlegten Rede und die der leidenschaftlichen Improvisation, die Sprache der „Kunst" und die der „Natur". Und was die eine von der anderen unterscheidet, das ist jedesmal ein Mehr oder Weniger von Bewußtheit, Ordnung, Zweckhaftigkeit, „Form": was bedeutet, daß die Sprache in dem einen Falle mehr die Sprache des Gefühls, im anderen aber mehr die Sprache des Verstandes ist, — immer unbeschadet der Grundtatsache, daß die Sprache als solche von Natur einen geistigen Charakter hat. Die letzte Quelle ihrer irrationalen Komponente ist der aus der Sprache redende Mensch. Aber wenn der Mensch selbst zum „Rationalisten" wird und seine Sprache damit einen gesteigerten rationalistischen Charakter bekommt, dann erleben wir in einem umfassenderen Maße dasselbe Schauspiel, dem wir zuerst als „Metrik" begegnet sind: nämlich die Rationalisierung des Irrationalen, d. h. die Rationalisierung gerade desjenigen Elements, das an und für sich der eigentliche Quell alles Irrationalen ist.

Den umgekehrten Vorgang aber beobachten wir bei der Benutzung der logischen Begriffe zu ganz alogischen

Wirkungen, wie sie uns überall in der Sprache, vor allem aber in der Sprache der Poesie begegnen. Wie wir uns leicht überzeugen können, stehen durchaus nicht alle Wortverbindungen nur im Dienste jener Klärung unseres Bewußtseinsinhalts, der sie ihrer logischen Natur nach eigentlich dienen sollten. Ja wir verstünden nicht die Hälfte alles dessen, was dem Munde der Dichter entquillt, wenn wir nicht instinktiv die Begriffe außer in ihrer eigentlichen auch in einer „übertragenen", d. h. uneigentlichen und völlig alogischen Bedeutung verstünden. Würde man etwa Goethes „Willkommen und Abschied" in der Erwartung lesen, darin nichts als den klaren und logischen Ausdruck eines Erlebnisses zu finden, so würde man den Dichter nur als geistesgestört betrachten können, der, um nur weniges anzuführen, den Abend die Erde wiegen sieht, dem Winde leise Flügel andichtet und von dem „süßen Blick" der Geliebten phantasiert. Aber in der Tat sind wir weit davon entfernt, selbst die Logik der Sprache nur logisch zu verstehen! Unmittelbar nämlich ist uns gegenwärtig, daß wir selbst mit den rationalen Mitteln der Sprache nach irrationaler Wirkung streben. Zwar dient der bildliche Ausdruck zweifellos auch zur Verdeutlichung und „Erklärung" dessen, was wir sprachlich auszudrücken suchen, hat also auch eine logisierende Funktion; aber weit stärker als zur Erklärung dient er doch zur Verdichtung und Verlebendigung der Vorstellung. Wenn man den logisch relativ klaren Begriff „Wein" mit der Metapher „Rebenblut" umschreibt, so bedient man sich zwar jenes ganz spezifischen Prozesses der Subsumption eines Begriffes unter einen andern, aber keineswegs vorwiegend zu dem Zwecke einer begrifflichen Erklärung, sondern im Gegenteil mit der offenkundigen Wirkung einer begrifflichen Verdunkelung, die aber freilich zu einer begrifflichen „Verklärung" führt. Denn der eigentliche Effekt dieses Vorganges besteht in der Beseelung der Vorstellung Wein durch die Belehnung mit Nebenvorstellungen, die ihr logisch durchaus nicht zugehören, aber ihr einen ganz neuen Gefühlston geben. Hier hat also selbst die logisierende Funktion der Sprache keine lebenverarmende, sondern eine lebenbereichernde Wirkung. Sie gewährt uns Erlebnisse, die erst durch sie ihre volle Reife erlangen.

Es muß aber noch auf ein Letztes hingewiesen werden. Dieser Vorgang der wechselseitigen Durchdringung rationaler und irrationaler Tendenzen innerhalb der Sprache hat nämlich nicht bloß den Charakter eines gewissermaßen resultatlosen Vor- und Zurückflutens bald der einen und bald der anderen Seite, sondern den Charakter eines dialektischen Prozesses, durch den sich im Gegenteil immer raffiniertere Durchdrungenheiten erzeugen. Fassen wir etwa den Rhythmus der Sprache ins Auge, so unterliegt er bald einer irrationalen bald

einer rationalen Tendenz, indem er entweder wie in der „Prosa" einen ungeregelten oder wie im Verse einen geregelten Charakter hat. Nun aber gibt es darüber eine Stufe, in der sich der Rationalismus gewissermaßen irrationalistisch maskiert und nach dem strebt, was man nicht anders als den künstlichen Ton der Kunstlosigkeit oder auch den künstlichen Ton der Natürlichkeit bezeichnen kann, ein Begriff, unter den z. B. die ganze künstliche Nachahmung des kunstlosen Volksliedtones fällt, wie sie uns mit höchstem Raffinement bei Heine entgegentritt. Solche Erscheinungen beobachten wir in einer hoch gezüchteten Dichtung überall. Und es sei zum Schlusse nur noch auf ein Beispiel aufmerksam gemacht, das den Blick überhaupt auf eine gewisse Seite der Ästhetik der Sprache lenkt, um die man sich viel zu wenig bekümmert hat. Es ist erwähnt worden, daß sich der Irrationalismus der Sprache nirgends offenkundiger zeigt als in dem Umstande, daß auch Schweigen Reden ist. Der Mensch charakterisiert sich in der Tat nicht weniger durch das, was er verschweigt, als durch das, was er sagt. Denn die Sprache muß als ein Auswahlprozeß verstanden werden, und sie spricht damit immer zugleich mit dem, was sie wählt, und was sie eben damit ausscheidet. Und wenn die schlafende Friederike in dem kleinen Gedichte des jungen Goethe als „mein geliebt Geschwister" angeredet wird, so wird der letzte gefühlsmäßige Sinn dieses Wortes nur von dem verstanden, der darin die keusche Zurückhaltung empfindet, die sich scheut, die Schlafende sich als Geliebte vorzustellen; das heißt aber nichts anderes, als daß der tiefere Sinn dieses Wortes gerade in dem liegt, was es verschweigt! Dieser Auswahlvorgang ist nun freilich in den meisten Fällen unbewußt, d. h. irrational und eben darum gerade für das Innerste des Menschen so bezeichnend. Es ist der Grund, weshalb Buffon sagen durfte, daß der Stil der Mensch sei, und was Hamann mit den Worten meinte: „Rede, daß ich dich sehe". Aber auch diese irrationale Seite der Sprache kann im Dienste des Rationalismus stehen, wenn das im allgemeinen unbewußte Verhältnis zwischen Reden und Verschweigen zum Gegenstande einer bewußten Kunst gemacht wird. Wir sprechen dann von sprachlichen Andeutungen und Anspielungen, deren höchste Form uns in dem eigentümlichen logischen Spiele des Rätsels entgegentritt. Zum Unterschiede von dem unbewußten Verschweigen, das irrational begründet ist und nur von dem Deuter des Unbewußten, dem Psychologen, bewußt gedeutet wird, soll das bewußt Verschwiegene hier in der Tat aus der logischen Konvergenz der Begriffe erraten, d. h. begrifflich gedeutet werden, und zwar aus einem Grunde, den uns Voltaire verrät, wenn er sagt: Le secret d'ennuyer est celui de tout dire. Aber nun gibt es eben auch hier eine dritte Stufe, auf der die Kunst des

Verschweigens mit höchstem Raffinement wieder im Sinne irrationaler Wirkungen geübt wird. In dem Wissen um die Gefühlsleere des allzu klaren Ausdrucks sucht man künstlich nicht nur nach dem unklaren, sondern bedient sich geradezu einer raffinierten Technik des begrifflichen Aussparens, von der uns ja die jüngste Literatur auf Schritt und Tritt die eigentümlichsten Beispiele liefert. Auf Kosten der klaren begrifflichen Umrißlinie entsteht so zwischen den Begriffen eine ahnungsvolle Tiefe, sei es eine menschliche oder eine gegenständliche, die psychologisch nicht als der Ausdruck der mangelhaften Klarheit des primitiven, sondern als die bewußt verleugnete Klarheit des raffinierten Menschen aufzufassen ist. Man braucht jedoch durchaus nicht gerade zur jüngsten Dichtung zu greifen, um Beispiele für diese eigentümliche Richtung der Sprache zu finden. Liegt uns doch in unserem Falle die Volksballaden- und Ossian-Begeisterung der Sturm-und-Drang-Bewegung sehr viel näher, die wesentlich auf dem erstmals empfundenen Gefühl für die Schönheit des dunklen Ausdrucks, den Reiz der verschwommenen Umrißlinie, den Zauber des begrifflichen Aussparens beruht. —

Wenn Dichtung die Kunst der Sprache ist, dann geht aus dem Gesagten unmittelbar hervor, daß auch sie ein Zusammenspiel rationaler und irrationaler Tendenzen ist, ja daß sie dies in einem auf das höchste gesteigerten Maße ist. Denn Dichtung ist eine Steigerung der natürlichen Funktion der Sprache über das gewohnliche Maß hinaus. Der Dichter ist der Virtuose der Sprache. Das bedeutet sowohl: er ist ein Virtuose der Bewußtheit, dem es gegeben ist, tiefer als der normale Mensch in das sonst Unbewußte hinabzutauchen; als auch das andere: es ist ihm gegeben, sich auszusprechen und zu künden, was sonst „nur" des Menschen Herz bewegt und unklar unter der Schwelle des Bewußtseins bleibt. Ein rationaler und ein irrationaler Zug muß im Dichter deshalb als wirksam angenommen werden. Indem es sein Wesen ist, das was er fühlt, denkt, phantasiert, in die Form einer kunstvollen Sprache zu bannen, treibt er mitten im Strom ihrer logisierenden Gewalt. Aber indem es seine besondere Eigenart ist, mit der Sprache zurück ins Leben (zurück zur Natur!) zu streben, muß er gewissermaßen gegen den logisierenden Strom der Sprache schwimmen, der das Leben nur so lange trägt, als es ihm widerstrebt. In ihm erreicht also der innere Kampf zwischen der rationalen und der irrationalen Tendenz der Sprache seinen Höhepunkt. Und indem in diesem Kampfe bald die eine, bald die andere Seite dominiert, entstehen, psychologisch gesprochen, entgegengesetzte Dichtertypen, ästhetisch gesprochen aber, entgegengesetzte dichterische Stile, die allerdings, da es der Natur

der Sache nach weder rein rationale noch rein irrationale Dichtung geben kann, nur vergleichsweise existieren und aneinander zu ermessen sind. —

Vergegenwärtigen wir uns diesen Gegensatz rein schematisch, so wird man den rationalen und den irrationalen Dichtertypus vor allen Dingen nach ihrem verschiedenen Verhältnis zwischen Kunst und Leben, Form und Gehalt unterscheiden und dieses Verhältnis danach beurteilen, welcher dieser Faktoren jeweils als treibende Kraft, als das „Motiv" der Dichtung zu betrachten ist. Und so sprechen wir von Erlebnisdichtung, wenn Dichtung unter dem unmittelbaren Druck gegenwärtigen Erlebens zustande kommt und das Erlebte deshalb gewissermaßen keine Zeit mehr hat, ordnungsmäßig die Kontrolle der Vernunft zu passieren, so daß alle diejenigen umgestaltenden Einwirkungen ausfallen, als deren Quelle wir die Vernunft betrachten. Das Erlebnis kommt in solchen Fällen nicht ganz klar zum Bewußtsein, sein sprachlicher Ausdruck entbehrt der logischen Klarheit und Ordnung, es besteht eine geringe Neigung zu äußerer Formung und darum auch kein bewußtes Verhältnis zu irgendwelchen Vorbildern. Dafür aber hat das Gesagte eine große objektive wie subjektive Lebenswahrheit und jenen Reiz unmittelbarer Inspiration, den wir in der Musik als Improvisation oder freie „Phantasie" bezeichnen. — Umgekehrt sprechen wir von einer „literarischen" Dichtung, wenn nicht das persönliche Erlebnis, sondern ein literarischer Einfall das eigentliche Motiv der Dichtung ist. Freilich auch ein literarischer Einfall kann nicht Dichtung werden, ohne irgendwie aus erfahrenem Leben zu schöpfen, und in diesem allgemeinsten Sinne wird in der Tat jede Dichtung letzten Endes aus dem Leben gespeist. Aber das Leben, aus dem der literarische Dichter schöpft, ist ein bereits abstrakt gewordenes Leben, nicht das konkrete Erlebnis der individuellen Gegenwart, sondern die zur Erinnerung abgeblaßte und aus vielen Einzelzügen abgezogene allgemeine Lebenserfahrung, die als solche überhaupt nicht mehr den aktiven Drang nach Aussprache hat, sondern gleichsam wie ein stiller abgeklärter See im Innern des Menschen ruht, um gelegentlich in dichterische Gefäße abgefüllt zu werden. In diesem Falle erscheint also als das eigentliche Motiv der Dichtung die dichterische Form, die Lust des Geistes an der Formung überhaupt, die zu dem wirklich erfahrenen Leben nur noch in einer sehr mittelbaren und fernen Beziehung steht. Und Dichtung dieser Art charakterisiert sich sowohl durch ihre starke Bewußtheit, ihre logische Klarheit, als auch durch eine überwiegend artistische Tendenz und eben darum durch den bewußten Zusammenhang mit der literarischen Tradition. Hier hat das Leben jene Kontrolle der Vernunft passiert, die es in dem andern Falle überrannt, umgangen oder auch gar nicht vorgefunden hat. Es hat seine

individuelle Eigenform verloren zugunsten einer ganz und gar abstrakt-rationalen Form des Geistes.

Diese literarische Dichtung, deren eigentliche Quelle das Leben in der Literatur, das „literarische Leben", ist, hat sich bekanntlich selbst in den oft zitierten Versen eines Lyrikers aus dem 17. Jahrhundert charakterisiert:

> Das Herz ist weit von dem, was eine Feder schreibt,
> Wir dichten ein Gedicht, daß man die Zeit vertreibt;
> In uns flammt keine Brunst, ob schon die Blätter brennen
> Von liebender Begier. Es ist ein bloßes Nennen.

Und noch im 18. Jahrhundert singt Christian Felix Weiße:

> Das wenigste habe ich gefühlet,
> Das meiste sang ich bloß zum Scherz.
> Von Waffen und von Haß umgeben,
> Sang ich von Zärtlichkeit und Ruh',
> Ich sang vom süßen Saft der Reben,
> Und Wasser trank ich oft dazu.

Demgegenüber stehen die bekannten Zeugnisse Goethes, der alle seine Dichtungen „Bruchstücke einer großen Confession", die „aufbewahrten Leiden und Freuden seines Lebens" genannt und immer wieder betont hat, daß „poetischer Gehalt Gehalt des eigenen Lebens" sei, daß „seine Produktion mit seinem Lebensgange immer gleichen Schritt gehalten habe", und daß „das Benutzen der Erlebnisse ihm Alles, das Erfinden aus der Luft aber nicht seine Sache gewesen sei". Hier haben wir den vollkommenen Typus der Erlebnisdichtung.

Von anderer Seite aus gesehen erscheint dieser Gegensatz von Erlebnisdichtung und literarischer Dichtung als der zwischen naturalistischer und artistischer Dichtung, d. h. einer Dichtung, als deren subjektive Komponente entweder ein natürliches oder ein künstlerisches Subjekt erscheint. Zwar ist im prägnanten Sinne des Wortes keine Dichtung der sprachliche Ausdruck eines „natürlichen" Subjekts, vielmehr jede von vornherein mit dem Stigma einer nicht mehr ganz natürlichen Ausdrucksweise behaftet; und das natürlichste Gedicht, das wir nicht mehr als Gedicht, sondern als den gleichsam erlauschten Naturausdruck eines Menschen auffassen wollten, würde sogleich einen unerträglich affektierten Eindruck machen. Dennoch gibt es hier einen sehr verschiedenen Grad von Natürlichkeit und Künstlichkeit. Und im Verhältnis zu einer Klopstockschen Ode, zu der sich der Dichter unter Anrufung der Muse kunstvoll in Positur setzt, empfinden wir ein Goethesches Lied als unendlich viel natürlicher, obwohl im Verhältnis zu der Ausdrucksweise eines „natürlichen" Menschen auch dieses noch seinen

Kunstcharakter weder verleugnen kann noch will. Naturalismus in diesem Sinne bedeutet also nicht, daß die Natur zum Objekte der Dichtung gemacht wird, sondern daß das darin zum Ausdruck kommende Subjekt den Charakter eines verhältnismäßig natürlichen, d. h. irrationalen Menschentumes hat oder fingiert. —

Wir fragen nun weiter: Wie sieht eine Erlebnisdichtung aus? Wie unterscheidet sie sich objektiv von literarischer? Worin besteht die Rationalität oder Irrationalität einerseits ihres Inhalts, anderseits ihrer Form? Als das Kriterium, auf dessen Relativität freilich nicht noch einmal besonders hingewiesen wird, erscheint hier zunächst der Gegensatz zwischen K l a r h e i t u n d U n k l a r h e i t; aber dieser Gegensatz nimmt auf den verschiedenen Stufen, durch die wir ihn hindurch verfolgen müssen, verschiedene Formen an. Seine einfachste Geltung hat er in der Sphäre des reinen Wortgebrauchs. Rationale Dichtung hat die Tendenz zu verhältnismäßig logischem Wortgebrauch, irrationale Dichtung die Vorliebe für die übertragene Bedeutung der Begriffe. Jene hat das Bestreben, sich möglichst klar auszudrücken, diese das Bestreben nach einem möglichst lebensgefüllten Ausdruck. Dieselben Tendenzen wirken aber auch in der höheren Sphäre des Zusammenhanges: des logischen Zusammenhanges zwischen den Sätzen (der darstellerischen Logik) und des Realzusammenhangs zwischen den dichterischen Vorgängen (der Kausalität des Dargestellten). Denn während sich rationale Dichtung dadurch auszeichnet, daß ihre Sprache den Faden der Logik so wenig wie möglich fahren läßt, ihre Gegenstände verstandesmäßig genau beschrieben, die Zusammenhänge zwischen den geschilderten Vorgängen so weit wie möglich „erklärt" werden, beruht die Eigentümlichkeit irrationaler Dichtung gerade darin, daß die Sprache die Bahn der Logik gewissermaßen nur umspielt, ihre Gegenstände nur „poetisch" umschrieben und die Zusammenhänge zwischen den Vorgängen mehr angedeutet als wirklich aufgeklärt werden. Es ist ein Gegensatz, den man ähnlich in der bildenden Kunst als den Gegensatz zwischen „linear und malerisch" bezeichnet hat. Das eine Mal sind die Objekte scharf umrissen, das andere Mal verschwinden ihre Umrisse hinter dem Spiel von Licht und Schatten, das die verstandesmäßig unterscheidbaren Gegenstände in reine Beleuchtungszusammenhänge verwandelt. Der Gegensatz von Klarheit und Unklarheit hat also auch hier die Bedeutung von verstandesmäßiger Erkenntnisklarheit oder -unklarheit, bezieht sich nicht auf die rein sinnliche Lichtwirkung, sondern nur auf die Frage nach der geistigen „Erkennbarkeit". — Auf einer nochmals höheren Stufe handelt es sich nun aber nicht mehr um die bloße verstandesmäßige Erkennbarkeit der Zusammenhänge, sondern um das, was man unter dem „Sinn"

der Zusammenhänge versteht. Und was wir bisher unter dem Gegensatz von klar und unklar verstanden haben, tritt sich jetzt als der Gegensatz von sinnvoll und lebensvoll gegenüber, als der Gegensatz, der in gewisser Hinsicht demjenigen von Schillers sentimentalischer und naiver Dichtung entspricht. Es hat etwas Schiefes, diesen Gegensatz als den zwischen philosophischer und unphilosophischer oder idealistischer und realistischer Dichtung charakterisieren zu wollen. Denn damit trifft man das Wesentliche immer nur auf der einen Seite, bezeichnet aber die andere lediglich negativ. Das Wesen einer rationalen Dichtung ist es allerdings, daß sie unter der Dominante einer rationalen Idee steht, auf die sich alles einzelne bezieht, und als ihr Typus erscheint deshalb die Fabel, und gerade in der Form, die Lessing ihr gegeben hat. Andere spezifische Formen haben wir etwa in der Allegorie, dem Epigramm, dem Lehrgedicht, oder auch ganz allgemein in der Ideendichtung. Aber keineswegs ist das Wesen der irrationalen Dichtung schon mit dem Hinweise charakterisiert, daß sie nicht jene Ideeneinheit habe und darum eine unphilosophische und bloß realistische Dichtung sei. Denn würde sie an Stelle einer rationalen nicht eine andere Form der Einheit haben, so würde sie überhaupt aufhören Kunst zu sein. Sie wäre wirklich „bloße" Natur, bloße Realität, bloßer Stoff. Das Wesen der irrationalen Dichtung verstehen wir in dieser Hinsicht also erst dann, wenn wir auch sie als einen Organismus begreifen, dessen Teile irgendwie im Dienste einer höheren Einheit stehen. Es beweist aber nur unsere mangelhafte Kunsterkenntnis, daß man für diese irrationale Einheit der Dichtung nicht ebenso einen Begriff geschaffen hat, wie den Begriff der Idee für ihre rationale. Es hat deshalb auch nicht die gleiche erkenntnismäßige Durchschlagskraft, wenn diese irrationale Einheit einer Dichtung hier als ihre „Lebenseinheit" bezeichnet wird. Unter der letzteren verstehen wir aber jenen geheimen Punkt der Dichtung, in dem sich ihre lebendige Wirkung gewissermaßen zu einem Ganzen sammelt, und von dem deshalb die einzelnen Teile ihre Beleuchtung erhalten. In solch einem Brennpunkt steht in der rationalen Dichtung ein gedanklicher Sinn, in der irrationalen eine Lebensoffenbarung. Auf solch eine Lebensoffenbarung hat es die irrationale Dichtung abgesehen, und alles, was in ihr erscheint, ist unbewußt in diesem Sinne ausgewählt.

Worin äußert sich nun aber die Rationalität oder Irrationalität der Form? Charakterisiert sich der Inhalt entweder als klar oder unklar, sinnvoll oder lebensvoll, so stoßen wir hier auf die Gegensätze der Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, der vorbestimmten und der sich entwickelnden Form, eines artistischen und naturalistischen Stiles. Am einfachsten liegen die Verhältnisse in der Sphäre

des sprachlichen Klanges, auf die schon früher Bezug genommen wurde. Was in dieser Hinsicht Rationalität der Form bedeutet, das ist ja durch die schulmäßige Metrik hinreichend bekannt. Um so weniger wissen wir dafür von der irrationalen Form des sprachlichen Klanges, für die eine der Metrik analoge Wissenschaft sich erst zu bilden beginnt. Der Unterschied zwischen beiden besteht nun aber keineswegs in einem Gegensatz zwischen Form und Formlosigkeit, sondern in dem Gegensatz zwischen zwei verschiedenen Arten von Form. Das Wesen einer rationalen Form ist ihre äußere Regelmäßigkeit, das Wesen einer irrationalen Form ihre organische Verbundenheit. Die metrische Form zwingt den sprachlichen Klang in eine vorbestimmte feste Ordnung, die organische Form wird von dem jeweiligen Lebensimpulse frei erzeugt. In dem einen Fall bedeutet Form die Abhängigkeit des sprachlichen Klanges von einer allgemeinen Regel, die sich den Augenblick unterwirft; in dem andern Falle seine Abhängigkeit gerade von dem Impulse des Augenblicks, der jede allgemeine Regel durchbricht. Die irrationale Form formt den Augenblick, die Unmittelbarkeit des Lebens; die rationale eine abstrakte Gesamtlage des Lebens. Die eine ist mannigfaltig, die andere einheitlich; die eine fest, die andere beweglich. — Auf ähnliche Gegensätze stoßen wir nun auch in der Formsphäre der Komposition. Auch hier handelt es sich um den Gegensatz zwischen vorbestimmter und einer sich erst aus dem Inhalte selbst entwickelnden Form. Die rationale Dichtung hat den Charakter des Disponierten, des bewußt Gestellten; die irrationale den Charakter der Improvisation, des unbewußt Gewachsenen. Die eine steht unter dem Gesetz eines festen Schemas, die andere unter dem Impulse des beweglichen Lebens. Zu den Typen einer rationalen Komposition gehört in erster Linie der symmetrische Aufbau, wie er uns zweiteilig als das Formprinzip des Gegensatzes und des Gleichgewichts, oder dreiteilig als das Prinzip der Versöhnung des Entgegengesetzten in allen möglichen Gestalten entgegentritt. Eine irrationale „Komposition" dagegen steht nicht unter dem Prinzip der symmetrischen Ordnung, sondern der organisierenden Kraft des Mächtigsten. Alles ist hier dem mächtigsten Impulse untergeordnet. In anderer Weise zeigt sich der Gegensatz in dem verschiedenen Verhältnis zu der Idee der Geschlossenheit, in dem auch von Wölfflin hervorgehobenen Gegensatze einer geschlossenen oder offenen Form. Für eine rationale Dichtung ist es nämlich in dieser Hinsicht typisch, daß ihre Motive nicht nur strengstens ausgewählt, sondern auch bis auf den letzten Rest verarbeitet sind. Sie bilden ein geschlossenes System, in dem alles notwendig und nichts überflüssig ist. Und sie ist darum auch völlig abgeschlossen und vollendet, wenn das letzte Wort verklungen ist. Die

irrationale Dichtung hat in diesem Sinne keinen Abschluß. Wie ihr Gehalt schon im einzelnen vorzüglich zwischen den Zeilen liegt, so weist sie auch im ganzen über den Rahmen hinaus, der sie als Dichtung äußerlich umgrenzt. Denn da das Leben nach allen Seiten ins Unendliche verläuft, so hat die Dichtung der besonderen Lebensnähe gewissermaßen den Charakter einer nur eben festgehaltenen Lebenswelle, jenen eigentümlichen Charakter einer zufällig aufgefangenen Bewegung, den z. B. das photographische Momentbild hat. Tatsächlich gibt es ja Dichtungen, wie eine der schönsten Balladen Goethes, die auf den Schluß direkt verzichten und gerade aus ihrer Abgebrochenheit die feinsten Wirkungen ziehen. —

Faßt man zum Schluß die Gesamterscheinung der beiden Typen ins Auge, so kann man auf sie ohne Schwierigkeit auch noch jenen Gegensatz von Oberfläche und Tiefe in Anwendung bringen, den Wölfflin an der bildenden Kunst nachgewiesen hat. Freilich auch dieser Gegensatz ist wie alle relativ. Denn unter Berücksichtigung des philosophischen Sinnes und „Tiefsinnes", der doch zum Wesen einer rationalen Dichtung gehört, hat auch diese ihre besondere Form der Tiefe, die sogar manche in die Versuchung führt, sie für die eigentliche und wahre dichterische Tiefe zu halten. In Wirklichkeit liegt alles Rationale und auch der rationale Tiefsinn verhältnismäßig an der Oberfläche; denn die wahre Tiefe wird von jenem dem Verstande unzugänglichen Lebensdunkel gebildet, das, wenn es an die Oberfläche des Bewußtseins gehoben wird, den Charakter der Tiefe verliert. — Im übrigen hatten wir ja auch zuvor schon immer beiläufig darauf hingewiesen, daß die Kategorien, mit denen Wölfflin den tiefgreifenden Gegensatz zwischen der bildenden Kunst der Renaissance und des Barocks zu analysieren versucht hat, auch auf die Dichtung anzuwenden sind. Und es liegt deshalb die Vermutung nahe, daß der Gegensatz zwischen rationaler und irrationaler Kunst, der sich kunstgeschichtlich in dem Gegensatze zwischen der Sehweise des 15./16. und der des 17. Jahrhunderts ausgeprägt hat, auch in der Literaturgeschichte zum Ausdruck gekommen ist. Tatsächlich hat man im Anschluß an das Wölfflinsche Buch den Versuch gemacht, die Stileigentümlichkeit des Barock auch in der deutschen Dichtung wiederzufinden, ist aber stillschweigend dabei von einer Voraussetzung ausgegangen, die ihn von vornherein auf ein totes Gleis führen mußte: daß nämlich auch die deutsche Dichtung des Barock-Zeitalters das stilistische Analogon zum Barock der bildenden Künste sei. Es würde zu weit führen, theoretisch zu begründen, warum diese Voraussetzung unzutreffend ist. Sie wird praktisch durch die These widerlegt, die diesem ganzen Buche zugrunde liegt, daß aller-

dings die Literaturgeschichte nicht weniger als die Kunstgeschichte das Schauspiel einer großen historischen Antithese zwischen rationaler und irrationaler Kunst darbiete, daß aber das literaturhistorische Analogon zu dem kunstgeschichtlichen Gegensatze zwischen Renaissance und Barock eben der Gegensatz zwischen Renaissancedichtung und Dichtung der Goethezeit ist. Unter Renaissancedichtung verstehe man dabei die ganze, aus dem Humanismus und den Renaissanceliteraturen Europas erwachsene Dichtung des 17. Jahrhunderts sowie die stilistisch eng damit verbundene Aufklärungsdichtung des 18. Jahrhunderts. Bei der Dichtung der Goethezeit denke man aber nicht nur an die Sturm-und-Drang-Bewegung, sondern vor allem auch an die Romantik, und lasse sich zunächst nicht stören durch die zwischen beiden liegende Klassik, die zwar vielleicht einen rationalen Eindruck macht, aber als rationale Dichtung gerade in ihrem letzten Wesen mißverstanden wird. In der Renaissancedichtung und der Dichtung der Goethezeit kommt also jener ganze stilistische Gegensatz zwischen rationaler und irrationaler Dichtung historisch zum Ausdruck, den man bei einer Gegenüberstellung von Renaissance- und Barockdichtung vergebens suchen wird, weil die Barockdichtung zum Unterschiede von der gleichzeitigen bildenden Kunst gerade zum rationalen Typus gehört. —

Und so kehren wir denn zur Historie zurück, wenn wir diesen Gegensatz zunächst an der stilistischen Eigenart der Sturm-und-Drang-Dichtung und dadurch illustrieren, daß wir sie systematisch mit der Dichtung des voraufgehenden Jahrhunderts vergleichen. Dabei versteht es sich wohl von selbst, daß man nicht mit der falschen Vorstellung an die Dinge herantreten darf, als könne es sich hier um absolute Gegensätze handeln. Stilunterschiede, wie sie hier aufgezeigt werden sollen, sind notwendigerweise von extremen Fällen abstrahiert. Man leugnet nicht das Vorkommen von rationalen Zügen in der Sturm-und-Drang-Periode, wenn man diese im ganzen als irrational charakterisiert, und umgekehrt. Aber die Wandlung, die sich am sichtbarsten darin ausspricht, daß zu einer Zeit charakteristische Formen auftreten, die in der anderen einfach fehlen, dafür aber in dieser entgegengesetzte Formtypen begegnen, die man in jener vergeblich suchen würde, bezeichnet klar den Zug der Entwicklung, der sich dann, wenn man ihn an den extremen Fällen erst einmal verstanden hat, in stärkerem oder schwächerem Maße auch auf der ganzen Linie nachweisen läßt. Freilich was hier ins Auge gefaßt werden muß, hat in Lyrik, Drama und Roman eine verschiedenartige Bedeutung. Und so wird es deshalb erforderlich, auch wenn sich in dem engen Rahmen eine gleichmäßige Durchführung nicht ermöglichen läßt, die einzelnen Gattungen gesondert zu betrachten.

2.

Drei Hauptformen sind es, die sich in der Lyrik des 18. Jahrhunderts unterscheiden lassen: das Lied, die Ode, die Ballade. Keine von ihnen ist eine begrifflich klar umreißbare Form, sondern jede bezeichnet nur einen historisch zusammenhängenden Strom, dessen Farbe und Gestalt sich im Laufe seiner Geschichte mannigfach verändert, ein „Geschlecht", dessen Generationen und Individuen trotz ihrer Familienzusammengehörigkeit doch einen sehr verschiedenen Charakter haben. Unter Lied verstehen wir das im Minnesange knospende, im Volksliede blühende und in Goethes „Liedern" endlich reif werdende Geschlecht der Lyrik, das, wie der Name andeutet, durch eine starke innere und äußere Beziehung zur Musik und durch eine gewisse Natürlichkeit des ganzen Stiles ausgezeichnet ist. Irreführenderweise überwintert es das 17. Jahrhundert unter der Bezeichnung „Ode", unter der wir vielmehr das andere, aus dem Humanismus entspringende, im 17. Jahrhundert nur mager sich entfaltende, im 18. Jahrhundert aber erstarkende lyrische Geschlecht zu verstehen haben, das Klopstock als seinen historisch wichtigsten Vertreter hervorgebracht hat. Wie sein Stammbaum weist, handelt es sich dabei also um ein nichtdeutsches, aus der antiken Literatur, überhaupt aber aus der „Literatur" zugewandertes Geschlecht, das deshalb auch keine ursprünglichen Beziehungen zur deutschen Musik besitzt und auch mit seinem ganzen hochtrabenden rhetorischen Stil auf Deklamation angewiesen bleibt. Aneinander gemessen, hat das Lied einen natürlich-menschlichen, die Ode einen künstlerisch-dichterischen Stil, der sich auch äußerlich darin kundgibt, daß das Lied fest auf der alten deutschen Verskunst beruht, die Ode aber seit Klopstock sich auch mit der antiken Metrik zu vermählen sucht. Das dritte Geschlecht, die Ballade, hat seine Wurzeln wieder im ausgehenden Mittelalter, dicht neben dem Volksliede, mit dem es verschwistert ist, stirbt jedoch im 17. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 18. beinahe aus und kommt zu neuer Blüte erst durch die englische Balladensammlung des Bischofs Percy aus dem Jahre 1765. Der balladeske Grundcharakter ist Erzählung; aber zum Unterschied vom Liede, das von erzählenden Bestandteilen ja keineswegs frei zu denken ist, oder von der dem Epos wiederum sich annähernden „Verserzählung" ist diese Erzählung gekennzeichnet durch eine gewisse Gewalt ihres Inhalts sowohl wie ihres dichterischen Stils. Sie erzählt nur das Außerordentliche, und sie erzählt es in einem außerordentlichen Tone. Sie hat in der Sphäre der Handlung dasselbe überlebensgroße Format, was die Ode in der Sphäre des Gedankens hat.

Lied, Ode und Ballade sind nun aber auch insofern die hier in Frage kommenden Hauptformen der Lyrik, als gerade sie von der großen Stilveränderung am tiefsten betroffen sind und die Wandlung von rationaler zu irrationaler Dichtung in ihnen am deutlichsten in die Erscheinung tritt. Freilich, da diese Wandlung in einer durchgehenden Veränderung aller Organe der Dichtung besteht, die sich in Lied, Ode und Ballade nur in verschiedener Weise auswirkt, so erscheint es am zweckmäßigsten, sie als die Varianten einer allgemeinen Abwandlung der poetischen Grundkategorien zu behandeln. —

Wenn wir also zunächst dem Stilwandel der Metrik (genauer gesagt, des sprachlichen Klanges) unsere Aufmerksamkeit zuwenden, so müssen wenigstens drei Worte über das historische Verhältnis von Lyrik und Musik vorausgeschickt werden, wie es uns aus der Geschichte des Liedes entgegentritt. Es ist davon auszugehen, daß alle Lyrik wie noch das Volks- und das Kirchenlied ursprünglich musikverbunden gewesen ist. Ihre erste große Stilveränderung bezeichnet also ihre Emanzipation von der Musik (im prägnanten Sinne des Wortes) in der Ära Opitz zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Diese besteht aber nicht bloß in der Loslösung eines nur gesprochenen oder gelesenen „Liedes", sondern zugleich in einer künstlichen Ersetzung der verlorengegangenen wirklichen Musik durch eine verstärkte rein sprachliche Musik, nämlich jenen straff disziplinierten regelmäßigen Rhythmus, den das Volkslied eben deshalb nicht kennt, weil es ihn als gesungenes Lied nicht braucht. Darauf beruht die uns heute unnatürlich und aufdringlich anmutende Forcierung der Rhythmik zu jener starren Regelmäßigkeit, die auch dem Unmusikalischen ins Ohr schlägt, aber überhaupt die Einschnürung des sprachlichen Klanges in jene festen musikalisch ausprobierten Formrezepte, wie das im 17. Jahrhundert so beliebte Sonett, das Madrigal, das Triolett usw. Hier sind wir auf dem Höhepunkte einer rationalen Metrik: äußere Regelung des sprachlichen Klanges nach dem starren Schema von Hebung und Senkung, nach bestimmten Formrezepten usw. — jedenfalls ohne Rücksicht auf den jeweiligen Inhalt, der vielmehr von der äußeren Form eben geformt und ebenso stilisiert wird, wie die Taxushecke in den gleichzeitigen französischen Gärten. Und die Weiterentwicklung besteht nun, wie sie zuvor in der Loslösung der Lyrik von der Musik bestanden hatte, in der Befreiung des sprachlichen Klanges von seiner „metrischen Regelmäßigkeit"; in einer Umwandlung der äußeren in eine innere Musik, als die ja gewissermaßen der Prozeß von Anfang an aufzufassen ist. Formte bisher der äußere Klang den Inhalt, so formt immer mehr der Inhalt den äußeren Klang. Die Versmusik hört auf, jenen dröhnenden uniformen Charakter einer

Regimentsmusik zu haben, und verwandelt sich in den zarten individuellen Ton der Seele. Schon das Rokoko wird durch solche Erweichung und Verinnerlichung des Rhythmus bezeichnet. Seinen wahren Durchbruch aber erfährt dieser akustische Irrationalismus allererst in Sturm und Drang. Wie Regelmäßigkeit der Charakter der äußerlichen, so ist Unregelmäßigkeit der Charakter der innerlichen Musik; und die Schulmeister, die solchen Gedichten Goethes immer noch „metrisch" beizukommen suchen, bezeugen damit nur, daß sie das Wesentliche dieser „Metrik", nämlich ihre äußerliche Unmeßbarkeit, überhaupt nicht verstanden haben. Für diese Wandlung der Dinge aber ist es äußerlich bezeichnend, daß die festen metrischen Formen, wie das Sonett und das Madrigal, die für das 17. Jahrhundert so charakteristisch sind und auch im Rokoko gelegentlich immer noch auftauchen, in der Sturm-und-Drang-Lyrik vollständig verschwinden, dafür aber vor allem in der Goetheschen Lyrik gewisse ganz unregelmäßige Formen auftreten, die vom Rokoko zwar schon vorbereitet sind, aber jetzt erst ihren rechten Wertakzent bekommen. —

Von dieser ganzen Entwicklung scheint am unmittelbarsten naturgemäß das Lied betroffen, dessen geschichtliche Wandlung jetzt bei Goethe liegt. Mit Goethe bekommt das Lied, das zuvor bei aller Mannigfaltigkeit der Formen einen uniformen Klangcharakter gehabt hatte, eine individuelle Seele. Es wird zu charakteristischer Kunst. Dafür ist vor allem das Eine bezeichnend, daß Goethes Lieder, was man von der voraufgegangenen Lyrik nur in sehr geringem Maße behaupten kann, ein ganz individuelles Tempo haben. Man kann sie nicht beliebig schnell oder langsam lesen, sie haben auch kein „Normaltempo" wie die Renaissancelyrik, sondern haben ihr völlig eigenes Zeitmaß, das sich dem Leser auch unwillkürlich mitteilt. Man denke etwa an Lieder wie: „Füllest wieder Busch und Tal ...", „Der du von dem Himmel bist...", „Dem Sturm, dem Regen, dem Wind entgegen". Sie haben aber auch innerhalb ihres Tempos ihr ganz eigenes rhythmisches Profil und klangliches Wesen: nicht jene gleichmäßige Andringlichkeit der Renaissancelyrik, die auf der Unterordnung starker, aber gleichmäßiger rhythmischer Einzelwirkungen unter ein starres Schema beruht, sondern das individuelle Auf- und Niederschwanken einer Melodie, in der sich die Teile nicht einem Schema, sondern einer impulsiven Bewegung unterordnen. Der Klang Goethescher Verse ist durch einzelne starke Akzente bei verhältnismäßig geringer Aufdringlichkeit im ganzen gekennzeichnet. Beides fällt nach der Renaissancelyrik gleich stark ins Ohr. Wir empfinden die charakteristischen Aufgipfelungen der Rhythmik, die impulsiv jede Regel durchbrechende Affektentladung (Wanderers Nachtlied I), den plötz-

lichen Wechsel des Rhythmus (Auf dem See), sein atemloses Hinanstürmen (Mailied), den energischen Einsatz (Rastlose Liebe) nicht weniger stark wie umgekehrt den rhythmisch so viel diskreteren Ton im ganzen, der die gegenseitige Steigerung des logischen und rhythmischen Hochtones eher meidet als sucht, die logische Gliederung nicht hervorhebt, sondern verschleift, die Betonung gelegentlich sogar zweifelhaft läßt (Über allen Gipfeln) und schließlich sich jeder festen Regel überhaupt entzieht (Herbstgefühl). Im Gegensatze zu der Gleichmäßigkeit und relativen Selbständigkeit der Teile in der Renaissancelyrik steht hier alles unter dem Gesetz der großen Linie, d. h. eben nicht einer nivellierenden Ordnung, sondern eines individuellen Schwunges, den wir als solchen gerade deshalb empfinden, weil er die tote Ordnung einer rationalen Metrik durchbricht. — Und dieses Gesetz zeigt sich wirksam nicht weniger in der Entwicklung der Strophe. Das Lied ist von Natur strophisch. Sein Wesen ist eng verbunden mit der wiederkehrenden Melodie, die es von selbst in gleichmäßige „Gesetze" (Strophen) gliedert. Wir stoßen hier also eigentümlicherweise gerade in seiner musikalischen Natur auf eine rationale Grundlage seines Wesens. Die Musik hat hier die Funktion eines ordnenden Prinzips. Und der Irrationalismus des Goetheschen Liedes erweist sich daher folgerichtig in der offenbaren Tendenz, die Strophe gar nicht mehr als „Gesetz" in einem rationalen Sinne zu gebrauchen, oder sich überhaupt von ihr zu emanzipieren. Zu dem ersten Vorgange gehört das Enjambement zwischen den Strophen, das der gliederischen Funktion der Strophe offenbar innerlich entgegen wirkt, ja geradezu den Sinn hat, die Formen zu verschleifen, und der Ausdruck dafür ist, daß die seelische Bewegung sich von der rationalen Form nicht aufhalten und beengen läßt, sondern, ihrem eigenen Gesetze gehorchend, über sie hinwegflutet. Noch charakteristischer aber ist die Verbindung „ungleichmäßiger" Strophen (Typus: Auf dem See), die nicht auf e i n e Melodie gesungen werden können, sondern „durchkomponiert", d. h. individuell behandelt werden müssen. Am auffallendsten endlich ist die völlige Befreiung von der Strophe, als deren Zeugnis jene vielen „einstrophigen" kurzen Gedichte zu betrachten sind, die Goethe bezeichnenderweise noch als Lieder empfunden hat, während sie sich mit ihrer Einstrophigkeit der historischen Idee des Liedes, die so wesenhaft mit einer wiederkehrenden Melodie verbunden scheint, innerlich entziehen.

Noch eindringlicher ist das Bild dieser Befreiung der Sprache aus den Fesseln einer rationalen Metrik im Bereiche der O d e, wo Goethe allerdings nur vollendet, was Klopstock, dessen gesammelte Oden gerade jetzt 1771 erscheinen, begonnen hat. Nun scheint freilich letz-

terer grade durch seine Einführung der antiken Metren, vor allem der antiken Strophenmaße, keine Befreiung, sondern umgekehrt eine eigensinnig gewaltsame Fesselung der deutschen Verskunst zu bedeuten; und die seinen Oden vorgesetzten metrischen Schemata machen diesen Eindruck gewiß zu einem vollständigen. Aber man darf sich nicht von dem ersten Augenschein täuschen lassen. Das Wesen der antiken Odenform ist durchaus nicht das rationale Metrum, sondern das freie Spiel mit dem Metrum, das nicht eingehalten, sondern überall durchbrochen wird. Was in der historischen deutschen Verskunst die Ausnahme ist, daß Satz oder Satzteile auf den nächsten Vers oder die nächste Strophe übergreifen, die metrische also durch die logische Ordnung überschnitten wird, das ist in der antiken Verskunst die Regel. Und eben darin besteht auch der Reiz der Klopstockschen Ode, daß in ihr der stürmische Flug des Gedankens die peinliche Ordnung eines metrischen Schemas fortwährend überquillt. Ihr Wesen ist die Überwindung einer äußeren Ordnung durch die Dynamik des impulsiven Lebens. Diesen eigentümlichen Reiz hat sie freilich bei ihrer Umwandlung in freie Rhythmen eingebüßt, die dafür aber offenbar macht, wohin überhaupt der Zug der Entwicklung ging, in der die Ode nach antikem Muster doch nur ein Übergangsstadium war. Schließlich war das eigentliche Ideal denn doch nicht das stürmische Spiel mit dem Metrum, sondern die vollkommene äußere metrische Freiheit zugunsten einer inneren rhythmischen Notwendigkeit. Und dieses Ideal ist mit den Hymnen Goethes in freien Rhythmen und vollkommen unregelmäßigen „Strophen" (d. h. Strophen, die keine „Gesetze" mehr sind) erstmals erreicht. Wie man zu sagen pflegt, schmiegt sich in diesen Hymnen der Rhythmus dem jeweiligen Gedanken- oder Gefühlsstrom so vollständig wie ein nasses Gewand dem Körper an. Und man braucht nur an solche Verse zu denken wie: „Nun schon wieder / den eratmenden Schritt / mühsam Berg hinauf!" (An Schwager Kronos), oder „Wie's in himmlischer Gesundheit / schwimmend, ruhig atmet!" (Der Wanderer), oder an das expressive „Mir, mir!" im „Ganymed", oder an die Schlußverse der „Seefahrt", um den Sinn Goethescher Rhythmik klar zu durchschauen. Noch charakteristischer als die Lieder sind diese Hymnen Goethes durch das Zusammenwirken von starken Akzenten im einzelnen und einem unbestimmt schwebenden Rhythmus im ganzen ausgezeichnet; der äußere Ausdruck dafür, daß Goethe anders als der immer künstlich erregte Klopstock hier keinen anderen Ehrgeiz kennt, als sich möglichst natürlich — naturalistisch — in die Sprache zu ergießen. Aber darum erscheint als natürlich sowohl jene höchste dionysische Trunkenheit, die in „Wanderers Sturmlied" stammelnd nach Ausdruck ringt, als jene allerzarteste seelische Bewegtheit, die in dem ersten

deutschen Vorfrühlingsgedichte („Ein zärtlich jugendlicher Kummer...") eine rhythmisch so unendlich feine Melodie gefunden hat.

In der Ballade tritt diese ganze Tendenz am sichtbarsten in der Lautmalerei zutage, wie sie Bürger mit starker Wirkung zuerst in der „Lenore", dem „Wilden Jäger" usw., angewandt hat. Aber diese kunstvolle Ausnutzung der Klangfarbe der Vokale, diese Erfindung charakteristischer Klangfetzen (wie das „hurre, hurre, hopp hopp hopp..." in der „Lenore", oder das „wille wau wau wau wito hu" in Goethes „Zigeunerlied") sind doch nur die sichtbarsten Exponenten eines viel allgemeineren und bedeutsameren Bestrebens, das bloß deshalb nicht so zum Bewußtsein kommt, weil uns das Vergleichsobjekt dazu fehlt. Denn eine rationale Ballade (ernsthaften Charakters) gab es bis dahin nicht. Mit dem Aufkommen der Renaissancedichtung ist die Ballade eben völlig aus dem Gesichtskreise der Literatur verschwunden, und ihre Wiedererweckung in der Sturm-und-Drang-Bewegung erfolgt im direkten Anschluß an die alte Volksballade. Das klangliche Wesen dieser neuen-alten Ballade besteht aber nun keineswegs in jenen lautmalerischen Kunststückchen, sondern in dem, was man vielleicht am besten als die Magie des Tons bezeichnet. Man denke beispielsweise an den „König in Thule". Magie des Tones aber wird man das deshalb, und zwar in dem prägnanten Sinne des Wortes nennen dürfen, weil es sich hier nicht bloß um die suggestive Kraft des individuellen Tones überhaupt, sondern um die besonders eindringliche und auch qualitativ besondere Suggestion eines „magischen", d. h. dunklen, unheimlichen, zauberhaften Tones handelt, den die Ballade in Sturm-und-Drang zwar nicht überall erreicht, aber doch in ihren eigentlich charakteristischen Stücken erstrebt. Natürlich hängt dieser magische Balladenton eng mit dem Inhalte der neuen Ballade zusammen, die nicht nur überhaupt unheimliche Vorgänge, sondern mit Vorliebe (Lenore, Der wilde Jäger, Der Erlkönig, Der Fischer) unheimliche Spuk- und magische Geschichten aus dem Fabelreiche der Natur erzählt. Auch hier ist das Wesentliche also wieder der enge Zusammenhang zwischen dem Charakter des Inhalts und seiner klanglichen Verleiblichung, den wir überall als das Grundgesetz dieser neuen „irrationalen Metrik" gefunden haben.

Wie für die klangliche, so kann auch für die geistige Seite der Sprache dieser Wandel von Rationalismus zu Irrationalismus nur eben angedeutet werden. Ist es doch eine kleine Welt für sich, die schon mit dem Begriffe „Sprachgebrauch des jungen Goethe" umrissen wird. Auch hier besteht der innerste Zug der ganzen Entwicklung in einer Emanzipation von der abstrakten Logik und einer stärkeren Verbindung mit der individuellen Psychologik. Es ist genau wie in der Metrik eine

Bewegung, derjenigen entgegengesetzt, die mit Opitz zum Durchbruch kommt. Denn der Sinn der Opitzischen Reform ist Rationalisierung überall. Sie fordert von dem guten Dichter grammatisch korrekte Wortformen, logisch korrekten Wortgebrauch und syntaktisch korrekten Satz- und Periodenbau. Die Lyrik des jungen Goethe aber (als des stärksten Exponenten der ganzen Bewegung) charakterisiert sich vor allem durch ihre Rückkehr zur logisch noch weniger geregelten Naturform der Sprache: zum gesprochenen im Gegensatz zum geschriebenen Wort. Und die gleichfalls bemerkenswerte Vorliebe für Archaismen des Wortschatzes und der Syntax ist nur eine besondere Form ihres allgemeinen Grundprinzips: Abwendung vom rationalisierten Bildungsdeutsch. Genau wie in der Sphäre der Metrik äußert sich diese Tendenz aber nach zwei entgegengesetzten Seiten: als eine Sprache unterhalb und v o r aller Logik und als eine Sprache oberhalb und n a c h aller Logik, als die schlichte Sprache der Einfalt und als die hochdifferenzierte Sprache kühnster Phantasie. Auch hier also ein Auseinanderreißen der Sprache aus ihrem logischen Gleichmaß in ihre beiden alogischen Extreme, der noch nicht kultivierten und der zur höchsten Kunst kultivierten Sprache, die mit jener innerlich wieder zusammenstößt.

In höchst charakteristischer Weise beeinflussen diese beiden entgegengesetzten Tendenzen die Entwicklung des L i e d e s. Im Gegensatz zu der gezierten und koketten Ausdrucksweise der Rokokolyrik sehen wir in der Sturm-und-Drang-Lyrik das Streben nach der Einfältigkeit des Volksliedes, andererseits hierzu im Gegensatz die vollendete Kunst eines höchst differenzierten Ausdrucks. Keineswegs nur bei Goethe finden wir die ganz schlichte Sprache der alle Kunst verschmähenden Einfalt, sondern vor allem ist es Göttingen, wo im Schoße des Hainbundes die Quelle einer neuen „volkstümlichen" Lyrik entspringt, die sich mit Vorliebe rollenmäßig, sei es minnesängerisch, sei es bauernhaft maskiert. Hier entsteht ja auch Bürgers Ideal von der „Popularität" der Poesie, die sein Daniel Wunderlich verkündet. Hier wachsen die anspruchslosen Blumen Höltyscher Lyrik. Hier entspringt auch in Claudius jene affektierte „Lyrik fürs Volk", die nicht der natürliche Ausdruck eines einfachen Gemütes, sondern der künstlich natürlich gehaltene Ausdruck jener sentimentalischen Naturen ist, die tendenziös zum Volke zurückstreben, weil sie darin eine Form des „Zurück zur Natur" empfinden. Glücklichere Ausprägungen dieser ganzen Richtung begegnen uns am Rhein, wo Goethe und Lenz den (freilich auch nicht völlig unaffektierten) Versuch unternehmen, die treuherzig unbeholfene Sprache des Hans Sachs für die Lyrik zurückzuerobern. Hier ist der extreme Fall der archaisierenden Tendenz, die bei den Nachahmungen der Minnesinger als

solche weniger in die Erscheinung tritt. Im Schoß aber dieser ganzen Richtung, und von ihren extremen Ausformungen nur still genährt, erwächst jene wundersame Sprache des eigentlich Goetheschen Liedes, die außer ihm im bescheidenen Maße nur noch Lenz geraten ist: die Sprache der Dumpfheit, die nach dem Ausdrucke tastet, da sie sich gegen das blendende Licht der Logik instinktiv gewissermaßen die Hand vor die Augen hält. Man müßte das, was hier gemeint und gefühlsmäßig wohl auch verstanden wird, an vielen Beispielen deutlich machen, um es theoretisch exakt zu bestimmen. Man lese aber etwa die zweite Strophe des Gedichts „An Belinden":

Heimlich in mein Zimmerchen verschlossen,
Lag im Mondenschein,
Ganz von seinem Schauerlicht umflossen,
Und ich dämmert' ein;

oder auch die vierte Strophe in „Jägers Abendlied":

Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn . . .

Man braucht sich aber keineswegs nur an Grenzfälle dieser Art zu halten, sondern beobachte, wie das Goethesche Lied überall seine Kraft aus der logisch aufgelockerten Form des gesprochenen Wortes zieht: wie es mit Vorliebe das sinnbetonte Wort, gleichgültig als welcher Satzteil es fungiert, an den Anfang stellt, den logischen Zusammenhang aber lose hinterher schickt; wie seine Sätze sich nicht am Faden der Logik entwickeln, sondern unmittelbare Formungen aufquellender Vorstellungsmassen sind von logisch mitunter nur lockerem Zusammenhang. Man lese z. B. die letzte Strophe von „Geistesgruß":

Mein halbes Leben stürmt' ich fort,
Verdehnt' die Hälft' in Ruh',
Und du, du Menschenschifflein dort,
Fahr immer, immer zu!

Man versteht gewiß, was das sagen will, man versteht es unmittelbar gefühlsmäßig. Aber die durch das einfältige „und du" verbundenen Gedankenreihen stehen logisch offenbar in keinem unmittelbaren Zusammenhang. Und doch liegt gerade in der gewissen Primitivität dieser seelischen Gebärde ein ganz eigentümlicher Reiz, der bei einem logisch strafferen Bau dieser Strophe sofort verschwinden würde. — Dem einfältigen Ausdruck steht nun der differenzierte als der andere Pol der Goetheschen Sprache gegenüber, durch dessen Kraft die Worte in einer nur von Klopstock vorgeahnten Weise lebendig werden. In Goethes Lyrik scheinen die Schatten der Begriffe wirklich Blut getrunken zu haben. Aber wenn man stets und gewiß mit Recht von der außerordent-

lichen „Bildlichkeit" ihrer Sprache redet, so verstehe man das beileibe nicht allein als eine gesteigerte Sichtbarkeit der Vorstellungen, sondern in weit umfassenderer Weise als jene kraftvolle Beseelung, für welche die bekannte Naturbeseelung auch wiederum nur ein besonderes Beispiel ist. Nur zur Erinnerung sei auf folgende Proben hingewiesen: „Im Blütendampfe die volle Welt... Weiche Nebel trinken rings die türmende Ferne... Fetter grüne, du Laub, am Rebengeländer... Was, von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht". — Wenn so die ganz einfache und die ganz differenzierte Sprache in Goethes Liedern im allgemeinen abwechselnd zusammenwirken, so gibt es endlich einige auserlesene Fälle, wo das ganz einfache Wort zugleich das vollendet ausdrucksvolle ist. Hier hat Goethes Lyrik ihre höchste Höhe. Die Zeile des Mondliedes „Lösest endlich auch einmal meine Seele ganz"..., die dazu gehörigen Schlußverse „Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt"..., die letzten Verse der beiden Nachtlieder „Süßer Friede komm, ach komm in meine Brust", „Warte nur, balde ruhest du auch" — um nur einiges zu nennen, das sind solche ganz schlichten Worte, denen im Zusammenhange doch eine so expressive Kraft innewohnt, hinter der auch die höchste Forcierung der Kunst im Grunde genommen zurückbleibt.

Das wird man sagen trotz der ungeheueren Energie des Ausdrucks, zu der die deutsche Sprache in Goethes Hymnen gesteigert worden ist. Auch der Stil dieser Hymnen verläuft zwischen zwei Aufgipfelungen nach verschiedenen Seiten, dem wildesten Überschwang, der so weit über alle Logik hinausgeht, daß mit Bezug auf „Wanderers Sturmlied" Goethe später selbst von „Halbunsinn" geredet hat, und dem ruhig gesättigten Ausdruck solcher Gedichte, in denen das Leben innerlich glüht, ohne überzuschäumen. Aber hier und dort tritt der Irrationalismus mit seinen kühnen Bildern, weitgespannten Wortverbindungen, seinem prägnanten Wortgebrauch, mit seiner befreienden Sprengung der Grammatik, seiner lapidaren Kürze und dem Hell-Dunkel seines Zusammenhanges so elementar in die Erscheinung, daß jedem dieser Eindruck gegenwärtig ist, der jemals Wanderers Sturmlied, Der Wanderer, Pilgers Morgenlied, Mahomets Gesang, An Schwager Kronos, Ganymed oder Prometheus usw. gelesen hat. In diesen Hymnen hat die deutsche Sprache das Äußerste hergegeben, was poetischer Schwung und plastische Phantasie im Verein mit höchster Kraftkonzentration ihr jemals abzuringen imstande gewesen ist. Zwar schäumt sie hier in jenem tiefen Bette, das ihr kurz zuvor die gewalttätige Muse Klopstocks gebrochen hatte. Aber was bei Klopstock noch den Charakter einer gewaltsamen Anstrengung hat, das kommt hier mit dem Charakter vollkommener

innerer Freiheit daher. Es ist nicht mehr, wie auch die metrische Kunst Klopstocks, eine künstlich forcierte Empörung gegen den Alltag der Sprache, die Blutlosigkeit des abgegriffenen Wortes, die Kraftlosigkeit des grammatisch gebahnten Ausdrucksweges; nicht diese Empörung um jeden Preis, auch um den des verstiegenen Ausdrucks, sofern er nur leistet, dem Gewöhnlichen aus dem Wege zu gehen; sondern der zeugende Einbruch wahrhaft schöpferischen Lebens, dessen warme Impulse in jedes Wort gleichsam einschießen, es aus seiner grammatischen Erstarrung schmelzen und es mit einer ungeahnten Bewegungsfreiheit zu individuellstem Ausdrucke neu begaben. —

Was in der Ballade Irrationalismus der Sprache bedeutet, ersehe man weniger aus Bürgers weitschweifiger „Lenore" als aus dem Lapidarstil von Goethes „Untreuem Knaben", worauf einzugehen hier leider der Raum verbietet. —

Fassen wir nun drittens die Gesamtstruktur ins Auge, so charakterisiert sich ein Gedicht der Renaissancelyrik als eine logische Entwicklung, ein Goethesches dagegen als ein organisches Wachstum; das eine hat den ästhetischen Charakter eines entwickelten Themas, das andere aber den einer sich entwickelnden Zelle; das eine den psychologischen Charakter eines Spieles im Zustande innerer Freiheit, das andere den Charakter einer Befreiung aus dem Zustande innerer Bedrängnis; das eine ist eine Komposition, das andere eine Improvisation; die Teile des einen sind durch eine im voraus feststehende rationale Idee bedingt, die Teile des anderen aber entspringen den Impulsen des Augenblicks und schließen sich daher zu keiner streng rationalen, sondern zu einer organischen Einheit zusammen. Das äußert sich auf der einen Seite als eine rational durchschaubare Anlage, sei es der Symmetrie, der regelmäßigen Steigerung, einer wohlvorbereiteten Pointe usw., auf der anderen aber als eine rational unberechenbare Anlage, die durch Unverhältnismäßigkeit der Teile, logische Umwege, Verweilen bei Einzelheiten, unvorbereitete Wendungen, Plötzlichkeit des Schlusses, allerdings nur negativ, gekennzeichnet ist. Die eine charakterisiert sich als die Durchführung einer sei es gedanklichen oder ästhetischen Idee, die andere als ein organischer Zusammenhang von Eingebungen. —

In der Sphäre des Liedes bedeutet das den Wandel von epigrammatischer Lyrik zu dem, was wir heute in einem prägnanten Sinne unter „echter Lyrik" verstehen; ein Gegensatz, den Fritz Stolberg in einem kleinen Gedicht als den Unterschied zwischen französischer Chanson (er sagt Chansonnette) und dem „herzlichen deutschen Lied" bezeichnete. Jenen Charakter hatte die ganze Lieddichtung des 17. und 18. Jahrhunderts bis zu Goethe, der selbst noch aus dieser Chanson-

dichtung hervorgegangen ist und erst mit den Sesenheimer Liedern auf Friederike Brion (die freilich z. T. noch Übergangscharakter haben) den stilgeschichtlichen Umschwung bedeutet. Man kann also an Goethe selber exemplifizieren. Sein Leipziger Liederbuch bietet die trefflichsten Beispiele rationaler Chansons, seine Frankfurter und erste Weimarer Lyrik die vollkommensten Typen des irrationalen Liedes. Man nehme etwa das kleine, doch äußerst fein zugespitzte Gedicht „Wechsel":

Auf Kieseln im Bache da lieg ich, wie helle!
Verbreite die Arme der kommenden Welle,
Und buhlerisch drückt sie die sehnende Brust;
Dann führt sie der Leichtsinn im Strome danieder,
Es naht sich die zweite, sie streichelt mich wieder:
So fühl ich die Freuden der wechselnden Lust.

Und doch, und so traurig verschleifst du vergebens
Die köstlichen Stunden des eilenden Lebens,
Weil dich das geliebteste Mädchen vergißt!
O ruf sie zurücke, die vorigen Zeiten!
Es küßt sich so süße die Lippe der Zweiten,
Als kaum sich die Lippe der Ersten geküßt.

Hier hat man unbedingt den Eindruck, daß der Abschluß des Gedichts, die Pointe, psychologisch betrachtet, sein Ausgangspunkt gewesen ist. Diese Pointe ist keine aus der Situation sich entwickelnde Eingebung, sondern auf sie ist das Ganze in jeder Zeile angelegt. Und so lebendig die Situation in der ersten Strophe ausgemalt ist, so ist sie doch, wie die Worte „buhlerisch", „Leichtsinn" usw. verraten, auf ihre rationale Verwendbarkeit zu dem beabsichtigten Vergleich zugeschnitten. Das Ganze ist ja überhaupt ein ausgeführter Vergleich im Sinne jener homerischen Gleichnisse, in denen sich die beiden Vergleichsobjekte genau nach der Formel „so ... wie" antithetisch gegenüberstehen. Es würde hier zu weit führen, die Symmetrie des Aufbaus im einzelnen auszudeuten, die so weit geht, daß sich Zeile um Zeile in den beiden Strophen logisch entsprechen. Die Symmetrie wird außerdem durch ein ausgesprochen symmetrisches Metrum wirksam unterstrichen. Demgegenüber halte man nun ein beliebiges jener ganz irrationalen, späteren Lieder Goethes! Ich nehme das einfachste, das kürzeste:

Herbstgefühl.

Fetter grüne, du Laub,
Am Rebengeländer
Hier mein Fenster herauf!
Gedrängter quellet,
Zwillingsbeeren, und reifet
Schneller und glänzend voller!
Euch brütet der Mutter Sonne
Scheideblick, euch umsäuselt
Des holden Himmels
Fruchtende Fülle;
Euch kühlet des Mondes
Freundlicher Zauberhauch,
Und euch betauen, ach!
Aus diesen Augen
Der ewig belebenden Liebe
Vollschwellende Tränen.

Auch dieses Gedicht scheint durch eine Art „Pointe" abgeschlossen zu werden. Aber kein urteilsfähiger Mensch würde es sich einfallen lassen, diesen Schlußgedanken, der vielmehr den offenbaren Charakter einer reinen Eingebung hat, als das psychologische Motiv des Liedes zu betrachten. Die Vorstellungen und Gedanken dieses Gedichtes quellen unmittelbar aus dem Leben auf. Wir sehen Goethe im Anschaun der an seinem Fenster heraufrankenden Reben versunken. Seine seelische Bewegung beginnt als ein Akt der innigsten Einfühlung in das vegetative Leben des eben reif werdenden Weins — ohne jeden bewußten Seitenblick auf seine eigene Lebenslage. Erst das starke Erfülltwerden von der reinen Seligkeit des Naturlebens löst einen vergleichenden Blick aus auf die Not seines eigenen Herzens. Und nun erst, kraft einer plötzlichen Eingebung, rinnen die beiden Reihen, die objektive und die subjektive, so eigentümlich ineinander, daß sich daraus mit Bezug auf das Verhältnis von Mensch und Natur eine überraschende, wenn auch stumme Perspektive ergibt, an deren Ende man den doppeldeutigen Begriff „Herbstgefühl" schimmern sieht. — Vergleicht man die beiden Gedichte im ganzen, so kann man sagen: die Situation bei dem einen ist gestellt, ist von dem Einfall her geformt, den sie illustrieren soll; die Situation bei dem anderen ist nicht rational vorgestellt, um daran einen Gedanken zu entwickeln, sondern entwickelt sich ganz unwillkürlich zu einem Gedanken, der der Situation nachträglich eine eigene Tiefe gibt. Das Gedicht ist in dem einen Falle die logische Ausfaltung eines schon vorhandenen Sinnes, in dem anderen die psychologische Entwicklung (d. h. Schöpfung) eines erst entstehenden Sinnes.

Weit charakteristischer sind in dieser Hinsicht jedoch die Hymnen, die zu den Oden Klopstocks in einem ähnlichen Verhältnis stehen wie das Goethesche Lied zu der anakreontischen Chanson. Klopstocks Oden sind logische Entwicklungen eines Gedankens angesichts einer Lebenssituation, wie einer unglücklichen Liebe (Fanny Oden), scheidender oder abgeschiedener Freunde, einer Fahrt auf dem Züricher See, oder frommer Dankbarkeit gegen den Schöpfer der Naturherrlichkeit. Der erste Akt seines Dichtens besteht hier gleichsam in der Umwandlung des Erlebnisses in ein „Thema". Es wird rationalisiert, logisch zurechtgelegt, kunstgerecht disponiert und nun mit einem etwas künstlichen Schwunge sprachlich geformt. — Goethes Hymnen sind, auch wo sie Reflexionen sind, Reflexionen, die eine innere Entwicklung begleiten. Sie sind keine logische Entwicklung, sondern die psychologische Weiterentwicklung eines Zustandes; man kann auch sagen, die geistige Formung einer Lebensbewegung. Von einzelnen dieser und anderer Gedichte Goethes weiß man wirklich, daß sie ruckweise entstanden und ganz irrationalistisch die

einzelnen Stationen einer längeren Lebensbewegung wiedergeben. Die einzelnen Strophen „An Schwager Kronos" sind die einzelnen Wegstrecken und hohen Augenblicke einer Fahrt in der Postkutsche; die drei Strophen „Auf dem See" die verschiedenen Stimmungsbilder während einer Fahrt auf dem Züricher See. Aber was für diese Hymnen so ungemein charakteristisch ist: die meisten von ihnen haben überhaupt eine Wanderung zum Gegenstande: „Wanderers Sturmlied", „Ein zärtlich jugendlicher Kummer...", „Der Wanderer", „Pilgers Morgenlied" („An Schwager Kronos", „Auf dem See", „Willkommen und Abschied" gehören auch dorthin), „Die Harzreise". „Mahomets Gesang" schildert die Lebenswanderung eines Stromes, „Ganymed", wenn man so will, eine Art Himmelfahrt. Schon äußerlich also charakterisieren sich alle diese Hymnen als Bewegungen, nicht als Zustände, wie selbst diejenigen Oden Klopstocks, die wie der „Züricher See" von einer Bewegung auszugehen scheinen. Aber was erst das Entscheidende ist, auch die geistige Formung dieser Bewegungserlebnisse ist selbst Bewegung. Fast jedes dieser Gedichte hat eine Art Idee, aber keinem liegt seine Idee „zugrunde"; vielmehr entwickelt sich diese unmerklich mit der fortschreitenden Bewegung, um plötzlich wie eine Eingebung aufzutauchen und alles Vorhergehende unvermutet in eine neue eigentümliche Beleuchtung zu rücken. Sie ist nicht ihre rationale Grundlage, sondern ihr organisches Erzeugnis. — Klopstocks „Frühlingsfeier" und Goethes „Ganymed" haben in einem gewissen sehr allgemeinen Sinne den gleichen Inhalt: den Aufschwung zu Gott auf den Flügeln eines leidenschaftlich tiefen Naturgefühls. Aber was für Klopstock ein rhetorisch angekündigtes Thema ist („Nicht in den Ozean der Welten alle will ich mich stürzen", um Gott zu preisen, sondern „um den Tropfen am Eimer, um die Erde nur will ich schweben", die auch die Herrlichkeit Gottes offenbart: so beginnt er!), das ist bei Goethe eine aus der Gefühlsentwicklung hervorbrechende innere Erleuchtung, in der ihm der tiefere Sinn seiner Frühlingssehnsucht erst zum Bewußtsein kommt. Klopstocks Gedicht ist Darstellung einer längst bewußten, klaren, inneren Überzeugung, Goethes Gedicht ist selber ein innerer Klärungsvorgang. — Man wird sich zum Verständnis gerade dieses wichtigen Vorganges jener berühmten Worte aus „Dichtung und Wahrheit" erinnern müssen, mit denen Goethe den Beichtcharakter seiner Dichtung begründet hat: „Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln, und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen als mich im Innern deshalb zu beruhigen". Hierin

ist nämlich ausgedrückt, was nicht immer genügend hervorgehoben zu werden pflegt, daß das Gedicht für Goethe offenbar nicht nur eine Affektbefreiung durch die bloße Wortgebärde ist, die das Übermaß der inneren Spannung in sich aufnimmt und nach außen leitet (was vielmehr nur die Bedeutung der für Goethe so bezeichnenden kraftvollen Einsätze ist), sondern eine geistige Bewältigung und Formung des ihn bedrängenden Erlebnisses, durch die er imstande wird, mit sich selbst darüber abzuschließen, sich über das Erlebte klar und innerlich damit fertig zu werden. Das sehr prägnante Wort Goethes, nicht habe die Gedichte er, sie hätten ihn gedichtet, deutet deshalb nicht bloß auf die Unwillkürlichkeit des dichterischen Prozesses hin, sondern will wohl vor allem zum Ausdruck bringen, daß sich in seiner Dichtung ein wesentlicher Teil seiner inneren Bildungsgeschichte vollzogen habe. Sein Leben habe sich in seinen Gedichten geformt und sich zur Klarheit über sich und die Welt durchgerungen. Aber wie deshalb Goethes Gedichte insgesamt einen einzigen großen Klärungsprozeß darstellen, durch welchen Goethe eben zu Goethe ward, so haben auch die einzelnen Gedichte, diese Bruchstücke einer großen Konfession, den Charakter eines Läuterungsprozesses. Es ist natürlich letzten Grundes nicht zu beweisen, daß das Gedicht „Ganymed" keine kunstvoll bewußte Darstellung jenes Einfalls ist, sich mit seinem sehnsüchtigen Frühlingsauftrieb als aufwärts entführten Ganymed zu fühlen. Aber daß das Gedicht den Eindruck macht, a l s o b das, was nachträglich als Überschrift erscheint, in Wahrheit die geniale Eingebung eines Augenblicks sei, in dem der mit seiner Sehnsucht ringende Mensch unter dem Bilde des Ganymed plötzlich den religiösen Charakter dieser Frühlingssehnsucht durchschaut und dadurch zu einer inneren Klärung sowie zum „Abschluß" seines Gedichtes kommt, das läßt sich schlechterdings nicht leugnen. Wenn dieses abschließende Bild das Ganze sowohl rational als ästhetisch nachträglich zusammenfaßt, so ist das Gedicht doch offenbar nicht rational daraufhin angelegt, sondern entwickelt sich rein organisch zu jener Anlage, die durch die glückliche Eingebung des Dichters dann mit einemmal befruchtet und fruchtbar wird. —

Es liegt in der Natur der Lyrik und der Goetheschen insbesondere, daß man sie vorzüglich als Ausdruck eines dichterischen Subjekts aufzufassen genötigt wird und die Psychologie des Dichters daher den natürlichen Weg auch zu ihrem ästhetischen Verständnis bildet. Das ändert sich bei der Betrachtung des D r a m a s und des Romans, den objektiven Gattungen im Gegensatz zu der subjektiven. Der Unterschied zwischen rationaler und irrationaler Dichtung tritt hier viel „objektiver",

allerdings auch viel mannigfaltiger hervor; und wie er sich daher auf der einen Seite wegen seiner größeren Weitläufigkeit der Darstellung in diesem engen Rahmen entzieht, ist er doch auf der anderen einer verstandesmäßigen Erkenntnis prinzipiell viel zugänglicher als bisher. Das wird sich sogleich zeigen, wenn wir zur Verdeutlichung des zuletzt besprochenen Phänomens, dem wir in der Lyrik eben von der subjektiven Seite her, als dem Gegensatz zwischen Komposition und Improvisation, nahezukommen suchten, die diesbezüglichen Verhältnisse im Drama von der objektiven Seite her ins Auge fassen. Die Frage lautet: worin besteht die rationale oder irrationale Anlage eines Dramas; historisch gesprochen: worin besteht der Unterschied in der Gesamtstruktur zwischen dem Drama der Aufklärung und demjenigen der Sturm-und-Drang-Periode, zwischen dem klassischen Drama der Franzosen und demjenigen Lessings auf der einen Seite und demjenigen des jungen Goethe und seiner Genossen auf der andern? Man möge sich bei dieser Gegenüberstellung nicht wundern, Lessing auf der Seite der von ihm so hart angegriffenen französischen Tragödie zu finden. Lessing ist wie überall so auch in diesem Punkte historisch doppeldeutig. Wenn er das französische Drama in einer Hinsicht nicht realistisch genug fand, so in anderer Hinsicht nicht rational genug; und geradezu scheint er es manchmal zu verwerfen, nicht weil es auf dem Wege der Kunst zu weit, sondern weil es nicht weit genug gegangen sei. Denn was ist Lessings dramatisches Ideal, dieses Ideal, das er selbst in seinen Dramen so restlos verwirklicht hat? Dieses Ideal ist genau gekennzeichnet durch eine bestimmte Auffassung über das Verhältnis von Kunst und Natur, Drama und Quelle (Geschichte), wie sie ganz unmißverständlich im 32., 69. und 70. Stück der Dramaturgie entwickelt wird. Die Geschichte überliefert z. B. irgendeine Unmenschlichkeit: Was ist die Aufgabe des Dramas? Sie menschlich und damit menschlich verständlich zu machen! „Eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinlichen Verbrechen nicht wohl anders als geschehen müssen ..., die Charaktere der Personen so anzulegen, ... die Vorfälle so notwendig einen aus dem anderen entspringen zu lassen ... die Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen, daß wir überall nichts als den natürlichsten und ordentlichsten Verlauf wahrnehmen, daß wir bei jedem Schritte, den die Personen tun, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst getan haben" usw. Die Aufgabe des Dramas ist also die Herstellung eines strengen psychologischen und Kausal-Zusammenhanges. — Aber sie ist damit noch nicht erschöpft. Kausalzusammenhang hat auch die Natur. Auch die Geschichte, aus der das Drama schöpft, hat

ihren natürlichen Kausalzusammenhang gehabt. Aber dieser natürliche Kausalzusammenhang hat nach Lessing für den menschlichen Geist etwas Verwirrendes. „In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Und diese unendliche Mannigfaltigkeit ist nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist". Nur ein solcher kann ihn durchschauen. Für den endlichen Geist hat dieser so vielfach „zufällig" erscheinende Zusammenhang der Natur keine Rationalität, gewährt darum keine Befriedigung. Denn nur dasjenige erscheint unserem Geiste als innerlich zusammenhängend, was die gradlinige Entwicklung einer feststehenden Summe von Prämissen ist. Der ideale Zusammenhang hat die Folgerichtigkeit des logischen Schlusses. Und anders als natürliche Kausalität ist dramatische Notwendigkeit jener gradlinige Ablauf eines psychischen Geschehens, der wie ein Brettspiel mit einer festen Anzahl nach festen Gesetzen sich bewegender Steine rechnet und vor jedem Einbruch des „Zufalls" künstlich, nämlich künstlerisch, gesichert ist. „Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft quer ein, so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns droht, möglichst auszuweichen. Wir abstrahieren von ihr; und es muß uns notwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschten". Das Drama ähnelt also in dieser Hinsicht dem naturwissenschaftlichen Experiment, dessen Wesen darin besteht, daß es ein Phänomen soweit wie irgend möglich isoliert, um es in „Reinkultur" beobachten zu können. Auch das Drama ist ein solcher isolierter Handlungszusammenhang, ein psychologischer Zusammenhang in Reinkultur. — Damit ist jedoch das Wesen des Lessingschen Dramas noch nicht vollständig beschrieben. Wenn es nämlich dessen höchstes Ideal ist, einen menschlichen Handlungsvorgang mit der Sicherheit eines Uhrwerkes abrollen zu lassen, dann ist die Berechenbarkeit der Menschen die notwendige Voraussetzung dazu, und die Berechenbarkeit der Menschen, ihre Rationalität, muß demgemäß die eigentliche Seele des rationalen Dramas sein, das also nicht zufällig, sondern höchst notwendig nur mit sogenannten „festen Charakteren" operieren kann. Die Gewähr für solche innere Festigkeit gewähren nun aber nur solche Menschen, die entweder von einer starren Leidenschaft oder von festen Grundsätzen beherrscht sind. Und die ganze Psychologie des rationalen Dramas steht daher tatsächlich unter dem Zeichen einerseits einer zur fixen Idee gewordenen Leidenschaft oder in der Komödie einer bestimmten Charakteranomalie (die Beispiele liegen bei Molière auf der Hand) und anderseits eines Handelns nach festen moralischen Grundsätzen, d. h. im ganzen unter dem Zeichen einer

charakteristischen Stilisierung. Diese Rationalität der Charaktere aber äußert sich dichterisch nicht bloß als jene allen Mischfarben widerstrebende Schwarz-Weiß-Technik, die zwischen den großen Verbrechertypen auf der einen und den großen Tugendhelden auf der andern Seite nur noch den indifferenten Menschentypus kennt, sondern auch (was freilich theoretisch nicht notwendig wäre, aber psychologisch eng damit zusammenhängt) in jener fatalen Selbstbewußtheit der Menschen, die sich zwar nicht mehr in den ganz primitiven Monologen nach dem Schema „Ich bin der und der, meine Absicht ist die und die"... exponiert, sich aber doch zur Genüge z. B. in jener psychologischen Ungeheuerlichkeit ausspricht, daß Emilia Galotti den Tod von der Hand des Vaters erbittet, weil sie schon in der Stunde, die noch vom Blute ihres gemeuchelten Bräutigams dampft, ihre erotische Schwachheit gegenüber dem fürstlichen Mörder voraussieht. Alles das sind innerste Zusammenhänge: die schauerliche Intellektualität dieser Menschen, ihre (bei Lessing freilich schon gemilderte) Klassifizierung in gut und böse, der folgerichtige Ablauf der Handlung, die rechnerische Geschlossenheit der Gesamtstruktur. Wie das rationale Drama als Ganzes eine Rechnung mit gegebenen und bekannten Größen, seine Handlung die mathematische Konsequenz bestimmter innerer und äußerer Voraussetzungen ist, die der erste Akt zunächst „exponiert", so entwirken auch seine Menschen nur eine festumschriebene, ihnen selbst bewußte Anlage ihres Charakters. —

Wir rücken nun sogleich in das Zentrum des irrationalen Dramas, wenn wir als sein eigentliches Charakteristikum die Unberechenbarkeit seiner Menschentypen und demgemäß als etwas eigentümlich Neues den „schwachen Charakter" erkennen, wie ihn gewisse „Helden" der Goetheschen Jugenddramen, Weislingen, Clavigo, Fernando usw., verkörpert zeigen. Allerdings haben wir nirgends mehr als an dieser Stelle die Warnungstafel zu beachten, die an dem Wege aller solcher historischen Vergleichungen aufgepflanzt ist: man verwechsle nicht die konkrete Fülle historischer Wirklichkeiten mit der abstrakten Stilidee, die jene zwar durchdringt, aber in einem überall sehr verschiedenen Maße durchdringt. Aus mehr als einem Grunde ist die Gruppe der Dramen, die der Literarhistoriker als Sturm-und-Drang-Dramatik zusammenfaßt, sehr weit davon entfernt, in allen Stücken der reine Typus eines irrationalen Dramas zu sein. Und nur das soll hier behauptet werden, daß die charakteristischen Veränderungen, durch die sich diese Dramen von dem Typus früherer Dramen unterscheiden, auf jenem irrationalistischen Zuge beruhen, der keineswegs überall sich durchzusetzen vermocht hat. Nicht wenige Dramen dieser Gruppe sind über-

haupt nur an der Oberfläche irrationalistisch tingiert, in den meisten mischt sich die rationalistische Tradition mit dem entgegengesetzten Zuge, nur in den hervorragendsten kommt der irrationale Typus einigermaßen rein zur Geltung. Es ist also durchaus kein Einwand von vornherein gegen die oben aufgestellte Behauptung, wenn im Gegensatze zu den schwachen Charakteren auf die vielen „Kerle" und „Übermenschen" hingewiesen wird, die doch auch gerade für die Sturm-und-Drang-Dramatik charakteristisch sind, und umgekehrt in Lessings Dramen, die sich durch feste Charaktere auszeichnen sollen, auf einen Schwächling wie Mellefont. Und es wäre selbst dann kein Einwand, wenn wir nicht gerade durch das Auftreten jener schwachen Charaktere dazu angeleitet würden, auch die Kraft- und Übermenschen aus der Perspektive der schwachen Charaktere heraus aufzufassen. Denn was ist denn unter diesen schwachen Charakteren zu verstehen, die durch jene Figuren der Goetheschen Jugenddichtung typisch verkörpert werden? Doch gerade solche Menschentypen, die von ihren Leidenschaften haltlos hin und her getrieben werden. Und das, wodurch sie sich von den leidenschaftbesessenen Typen des rationalen Dramas unterscheiden, ist nicht eine größere Schwäche ihrer Leidenschaften, sondern eine mit ihr verbundene Direktionslosigkeit, die den leidenschaftlichen Menschen des rationalen Dramas mehr oder weniger unbekannt ist. Hier stehen wir vor einem anderen Verhältnis zwischen Leidenschaft und Vernunft. — Denken wir zunächst an jene Leidenschaften, die ganz nach dem Schema rationaler Dramen, die charakteristischerweise überhaupt nur diesen Typus kennen, objektiv bestimmt, d. h. durch einen bestimmten Gegenstand oder ein bestimmtes Ziel gefesselt sind (sei es durch ein bestimmtes Weib, einen bestimmten Feind, einen bestimmten Ehrgeiz oder andere Ziele), so unterscheidet sich der irrationale Menschentypus von dem rationalen durch seine Besinnungslosigkeit in der Leidenschaft. Die Leidenschaften in den Dramen der französischen Tragödie und auch Lessings haben jene innere Kälte, die das Gehirn nicht nur vor Benebelung schützt, sondern es geradezu im Dienste der Leidenschaft zu höchsten Kraftleistungen befähigt. Die Menschen der Sturm-und-Drang-Dramatik dagegen tauchen in ihren Leidenschaften unter, werden von ihnen fortgerissen und tun in diesem Zustande, auch im Sinne ihrer Leidenschaften, gewöhnlich nicht das Kluge, sondern das Dumme, d. h. das logisch Unberechenbare. Wie die rationalen Dramen den Typus der sehenden Leidenschaften, so verkörpern die irrationalen den Typus der das Gehirn ausschaltenden blinden Leidenschaften, die alle mehr oder weniger den Charakter des Wahnsinns haben (Guelfo in Klingers Zwillingen). Die ersteren kommen an ihr Ziel, sofern sie nicht von außen

daran gehindert werden (Voltaires Mahomet), die letzteren kommen nicht an ihr Ziel, weil sie sich selbst zerstören (Franz im „Götz"). Die einen sind die berechnenden Leidenschaften der kalten Naturen (Franz Moor), die anderen die unberechenbaren der warmen (Karl Moor). Und die Kälte war es ja gerade, was man der französischen Tragödie zum Vorwurf machte. — Dieser Gegensatz zwischen kalter und warmer Leidenschaft ist jedoch nicht einmal das eigentlich Charakteristische; sondern was den Irrationalismus hier am deutlichsten bezeichnet, das ist das Auftauchen jener leidenschaftlichen Naturen, deren Leidenschaften überhaupt nicht mehr objektiv bestimmt, sondern nur noch subjektiv begründet sind, deren Leidenschaften also beharren, während deren Gegenstände wechseln. Für das rationale Drama ist es bezeichnend, daß der Mann ein bestimmtes Weib oder das Weib einen bestimmten Mann begehrt; das irrationale Drama dagegen wird bezeichnet durch das haltlose Schwanken zwischen zwei Frauen, zwei Männern, verschiedenen Motiven, verschiedenen Entschlüssen, verschiedenen Lebensrichtungen. Deshalb sind die Figuren Weislingens, Clavigos, Fernandos für die Sturm-und-Drang-Dramatik so außerordentlich bedeutsam. Und was den Faust auch stilistisch zum klassischen Repräsentanten seiner Epoche macht, das ist ebenfalls der Umstand, daß seine übermenschliche Leidenschaft den Charakter jener unbestimmten Sehnsucht hat, die fortwährend zwischen den verschiedenen Möglichkeiten des Lebens schwankt und von keiner Wirklichkeit gefesselt wird. Was charakterologisch für das rationale Drama die Treue in der Leidenschaft, das bedeutet für das irrationale die Treulosigkeit. — Doch sind auch das nur die sichtbarsten Symptome einer im Grunde allgemein veränderten Menschenauffassung, die sich in scharfen Gegensatz zu der Schwarz-Weiß-Technik der rationalistischen Dramatik stellt. Denn dieser Wandel von der bestimmten zur unbestimmten Leidenschaft setzt sich weiterhin darin fort, daß Leidenschaften im prägnanten Sinne des Wortes überhaupt aufhören, der einzige Gegenstand des Dramas zu sein. Der Held des ersten großen Goetheschen Dramas ist nicht mehr durch eine, sei es bestimmte oder unbestimmte, Leidenschaft charakterisiert, sondern ganz allgemein durch eine urwüchsige Lebenskraft, die bald diese, bald jene Leidenschafts-Protuberanze aus sich heraus treibt, seinem Leben aber keineswegs die Form einer „zusammenhängenden Leidenschaft" gibt. Erst hier, wo mangels solcher durchgehenden Leidenschaft der Verlauf des Dramas völlig unberechenbar erscheint, ist der vorläufige Gipfel irrationaler Dramatik erreicht. Zeigt uns die Form des rationalen Dramas den Helden immer nur im scharfen Profil einer bestimmten Leidenschaft, so offenbart uns die Götzdichtung einen Menschen in voller Rundplastik,

zeigt ihn von allen Seiten und ist überhaupt nicht die Darstellung einer Leidenschaft, sondern eines Lebens, das nicht bloß durch einen Charakterzug, sondern durch das bestimmt ist, was man in einem ganz irrationalen, also auch ganz amoralischen Sinne Charakter nennt. Freilich letzten Grundes handelt es sich auch hier nur um quantitative Unterschiede. Denn der Begriff des Charakters steht und fällt mit der Vorstellung einer irgendwie bestimmten Form, durch die jede einzelne Äußerung determiniert erscheint. Aber wenn es das rationale Drama überall darauf anlegt, den Charakter als etwas Erkennbares aufzufassen oder ihn durch Reduktion auf eine kleine Summe von Einzelzügen rational durchschaubar zu machen, so verzichtet das irrationale Drama auf die rationale Durchschaubarkeit seiner Charaktere zugunsten ihrer größeren Lebensfülle. Es verleugnet nicht die Charaktere, aber ihre Durchschaubarkeit. — Aus allem ergibt sich die allgemeine Struktur des irrationalen Dramas von selbst. Ein Handlungszusammenhang, der nicht von „bestimmten" Leidenschaften, ja überhaupt nicht von rational durchschaubaren Charakteren getragen wird, kann nicht jenen einheitlichen, zufallsfreien, rationalen Charakter haben, der das Kennzeichen des rationalen Dramas ist. In demselben Maße wie seine Charaktere aus wechselnden Impulsen handeln, muß er selbst den Charakter der Unberechenbarkeit bekommen. Freilich auch für das irrationale Drama gilt die Lessingsche Forderung, das Drama habe die Aufgabe, das Un- oder Übermenschliche menschlich verständlich zu machen; aber sie gilt hier durchaus in einem anderen Sinne. Denn wenn für den Rationalisten alles menschliche Tun nur soweit verständlich ist, als es rebus sic stantibus „verständig" erscheint, ist das Reich des Verständlichen für den Irrationalisten ein sehr viel größeres, und Leidenschaften, die den Kopf verloren haben, ja die Zustände des Wahnsinns sind ihm unter Umständen gefühlsmäßig nicht weniger verständlich als die richtig gedachte und bedachte Handlung eines klaren Kopfes. Was das irrationale Drama vor dem rationalen auszeichnet, ist also mit einem Worte eine andere Art der Psychologie, der Menschenauffassung und, notwendig daraus hervorgehend, eine andere Art der Auffassung der Lebenszusammenhänge, mit der eine andere Auffassung des künstlerischen Zusammenhanges eng verbunden ist. Nur mit rationalen Menschentypen läßt sich jener folgerichtige isolierte Handlungszusammenhang verwirklichen, der das künstlerische Ideal des rationalen Dramas war. Irrationale Menschentypen stehen in sich und untereinander in einem Zusammenhange, an dessen Undurchschaubarkeit der Verstand sich dadurch rächt, daß er verächtlich dabei von „Zufall" redet. Freilich ist es im rationalistischen Sinne ein Zufall, daß in dem Augenblicke, wo Faust den

Gifttrank an die Lippen setzt, der Ostergesang ertönt und ihn anderen Sinnes macht. Aber in einem höheren Sinne hat gerade dieser Zufall innerste Notwendigkeit. Und wenn wir in diesem Falle von einem symbolischen Zufall reden können, so läßt sich im Gegensatze zu der logischen Folgerichtigkeit des rationalen Dramas der Handlungszusammenhang des irrationalen geradezu als eine Kette von „symbolischen Zufällen" bezeichnen. Das heißt mit anderen Worten: der dramatische Zusammenhang, der im rationalen Drama, wie der technische Ausdruck lautet, in der „Einheit der Handlung" besteht, beruht im irrationalen auf der Einheit der Person und der Einheit des Lebens. In entscheidender Weise aber ändert sich damit das dichterische Auswahlprinzip. Wenn in dem einen Falle nur legitimiert ist, was einen bestimmten und begrenzten Handlungszusammenhang bildet oder begründet, so in dem anderen alles, was einen Lebenszusammenhang charakterisiert. Auch im rationalen Drama gibt es gelegentlich Episoden; aber wenn man an ein Werk wie „Götz von Berlichingen" denkt, so ist im Grunde genommen alles Episode. Denn alles, was geschieht, hat wesentlich nur die Funktion, ein Pinselstrich in einem großen, teils individuellen, teils überindividuellen Lebensgemälde zu sein. Ja auch der Held selbst ist nur der kräftigste Strich in einem Gemälde, das sich zwar um den Ritter mit der eisernen Hand organisiert, aber zugleich darauf angelegt ist, ein Zeitgemälde großen Stils zu sein. In dieser Buntheit des Lebens, der wimmelnden Fülle der Gestalten, dem Durcheinander der Motive hat der Begriff des Handlungszusammenhanges, der nicht einmal im Leben des Helden eine rationale Einheit hat, durchaus die überragende Bedeutung verloren, die er im rationalen Drama besitzt. Hier ist vielmehr wie in einem dichten Gewebe alles mit allem verbunden und versinnbildlicht dadurch jene Unendlichkeit des Naturzusammenhanges, den Lessing, wie oben gezeigt, in der Kunst verwirft. Es ist nur der stilistische Ausdruck für diese andere Auffassung von Kunst und Leben, daß mit der Sturm-und-Drang-Dramatik jene charakteristische Vorliebe für Volksszenen und Milieuschilderung auftritt, in denen die Dramen von Friedrich Müller, dem Maler, geradezu ertrinken. —

Aber überhaupt, wenn Drama „Handlung" heißt, so drängen diese Betrachtungen zu dem Schlusse, daß das Drama von Natur einen relativ rationalen Charakter hat und eher einen extremen Rationalismus als eben solchen Irrationalismus verträgt. In der Tat bedeutet die spezifische Sturm-und-Drang-Dramatik gegenüber dem Drama der Franzosen und auch Lessings d r a m a t i s c h jenen ebenso großen Rückschritt als d i c h t e r i s c h jenen Fortschritt, den nicht nur der „Götz", sondern vor

allen Dingen auch der „Urfaust" bezeugt. Und als der eigentliche „Dramatiker" erscheint nicht zufällig deshalb derjenige, der von allen Dichtern der jungen Generation am stärksten rationalistisch veranlagt war: der junge Schiller. Schillers Jugenddramen sind zwar an ihrer stilistischen Oberfläche irrationalistisch aufgewühlt, in der Tiefe aber so rational wie die Werke kaum eines anderen gleichzeitigen Dramatikers, und sie verkörpern weit mehr die Ideen von Sturm-und-Drang als dessen irrationalen Stil. Wo dieser Stil aber das Drama wirklich bis in die Tiefe durchdringt, da zeigt sich auch ein Mangel an jener prägnanten Wirkung, die man als spezifisch „dramatisch" zu bezeichnen pflegt, und der sich vor allem durch den typischen matten Schluß zu erkennen gibt, der gerade so vielen Jugenddramen Goethes eigentümlich ist. Das liegt in der Natur der Sache. Denn was wir unter einem richtigen Schluß verstehen, das kommt nur auf Grund jener rationalen Isolierung einzelner Handlungszusammenhänge zustande, die das irrationale Drama mit der Unendlichkeit seines Lebenszusammenhanges nicht kennt. Nur ein „Drama" hat einen Abschluß, ein Leben keinen als den Tod, der einer rationalen Betrachtungsweise aber fast überall so „zufällig", einer irrationalen dagegen ebenso symbolisch erscheint, wie im „Götz von Berlichingen" oder im „Faust". Aus der Idee eines irrationalen Dramas entwickelt sich somit jenes tiefkünstlerische Problem, an dem die Sturm-und-Drang-Dramatik zunächst gescheitert ist, und das überhaupt nur im vollendeten „Faust" seine Lösung gefunden hat. Wenn es nämlich das Wesen des neuen Dramas ist, anstatt eines Handlungszusammenhanges einen Lebenszusammenhang darzustellen, dann kann es sich nur zu einer inneren Einheit „schließen", wenn die Stationen eines Lebens als eine seelisch-geistige Entwicklung verstanden werden. Erst in der späteren Umwandlung des äußeren Handlungs- in ein inneres „Entwicklungsdrama", dessen Glieder nicht mehr vor allen Dingen kausal, sondern symbolisch miteinander verbunden sind, findet deshalb der Stilwandel vom dramatischen Rationalismus zum Irrationalismus seinen letzten künstlerischen Abschluß, den er in der Sturm-und-Drang-Dramatik noch schuldig bleibt. —

Da der Raum es verbietet, in gleicher Weise auch die Verhältnisse im Roman zu analysieren, so bedarf es zum Schluß nur noch einiger Worte über die dramatische Sprache, auf die man freilich nur sinngemäß anzuwenden braucht, was für die Lyrik im einzelnen bereits ausgeführt wurde. Es erübrigt sich deshalb eine Begründung dafür, daß der Grundzug der Entwicklung auch hier in der Wandlung von der rational geregelten zur rational ungeregelten Sprache besteht. Die Haupt-

veränderung, die jedoch lange vorbereitet und schon bei Lessing durchgeführt erscheint, ist die Prosa an Stelle des mit der französischen Tragödie engst verbundenen Verses. Daß dabei Shakespeare irrtümlicherweise als Vorbild fungiert, beruht auf seiner Prosaverdeutschung durch Wieland. Aber die Entwicklung setzt sich auch in der Prosa fort, und erst die Erlösung der dramatischen Sprache aus den Fesseln des Schriftdeutsch durch die naturalistische Nachahmung wirklicher „Sprache" ist, wenigstens der Intention nach, die speziell historische Leistung von Sturm-und-Drang. Man muß diese Einschränkung machen; denn nicht wenige dieser Dramatiker haben so groteske Vorstellungen von der „Sprache der Natur" gehabt, daß die dramatische Sprache kaum jemals lächerlicher in Schwulst entartet ist als unter den Händen dieser jungen Stürmer (Klinger und Schiller an der Spitze), die es angeblich auf eine naturalistische Sprache abgesehen hatten. — Indessen bezeichnet der Wandel von Vers zu Prosa nur die breite Straße der Entwicklung, nicht ihre historisch bedeutsamste. Durchaus nicht gänzlich verschwindet der Vers aus der dramatischen Gattung; aber allerdings wandelt er in mehr als einer folgereichen Weise seine Form. Er bricht mit dem regelmäßigen Verse der französischen Tragödie, dem Alexandriner; er beginnt schon vereinzelt mit dem geschmeidigen Verse der Griechen und Engländer, dem fünffüßigen Jambus, zu liebäugeln; er kommt in Goethes „Prometheus" in freien Rhythmen daher; vor allem aber findet er sich in der Schule Hans Sachsens zu seiner ältesten, deutschesten und beweglichsten Form, dem Knittelverse, zurück, von dessen wundersamen Klängen die Faustdichtung getragen wird. — Mit dieser äußeren Formveränderung ist jedoch das Wichtigste noch keineswegs gesagt. Etwas viel Tieferes ist es im Grunde, was das irrationale vom rationalen Drama in der Sphäre der Sprache scheidet: eine verschiedene Funktion und Bedeutung der Sprache überhaupt, die sich auch ausdrücken läßt als ein verändertes Verhältnis zwischen Reden und Schweigen. Es würde zu weit führen, das im einzelnen hier nachzuweisen. Aber es ist ja nur die Konsequenz dessen, was zuvor über die Bewußtheit der rationalen Menschentypen ausgeführt wurde, daß der Inhalt des rationalen Dramas in ganz anderem Ausmaße überhaupt zur Sprache wird als im irrationalen, dessen Menschen jene Bewußtheit und Besonnenheit gerade abgeht, die es erlauben würde, über sich und ihre Leidenschaften zu reflektieren und logisch zu reden. Denn gerade dadurch charakterisieren sich letztere ja als irrational, daß sie sich nicht in dem Maße kennen und deshalb so häufig anders reden als sie handeln. Kurz, die Sprache entwickelt hier nicht wie im rationalen Drama vorzüglich ihre logische, sondern ihre psycho-

logische Bedeutung, die ihren Irrationalismus begründet. Freilich muß auch hier die obige Einschränkung wiederholt werden. Denn noch weit sind die meisten Dramen der Sturm-und-Drang-Periode davon entfernt, ihrem eigenen Ideal zu genügen. Und die meisten sind gerade daran gescheitert, daß ihre Helden, die ihrer Intention nach Tatmenschen darstellen sollen, in Wahrheit „Redehelden" bleiben und deshalb um so unglaubwürdiger werden, je mehr sie den Mund auftun. Hier nämlich stehen wir vor dem großen Probleme des Dramas, dem ebenfalls nur die Genialität des jungen Goethe gewachsen war, nämlich der Paradoxie, daß das Drama, das seinem Wesen nach Leben und Handlung ist, als Dichtung doch dazu verurteilt ist, aus lauter Reden zu bestehen! Es ist das große Problem, das den Dramatiker vor die Aufgabe stellt, seine Menschen mit Reden nicht mehr reden, sondern handeln zu lassen.

FÜNFTES KAPITEL

DIE DICHTERISCHEN SYMBOLE DES IRRATIONALISMUS

I.

Dichtungen sind Wertungen! Wie jedes Bild, das ein Maler auf die Leinwand wirft, mit einem Rahmen gegen die andere Welt isoliert und eben damit aus allem anderen hervorhebt, als Bild, d. h. mit dem Anspruche auftritt, etwas Wertvolles vorzustellen, so trägt auch jede dichterische Darstellung einen entschiedenen Wertakzent. Eine Dichtung ist nicht die Gestaltung von etwas Gleichgültigem, sondern stets der Ausdruck einer bestimmten Wertschätzung. Aber wie Musik und Malerei nicht nur mit positiven, sondern mit einem fortwährenden Wechsel von positiven und negativen Gefühlswerten, mit dem Kontrast von Harmonie und Disharmonie, von schön und häßlich, spielen, so beruht auch die Dichtung auf einem Ineinanderspiel von (kurz gesprochen) idealischen und satirischen Zügen. Sie bewegt sich zwischen Wertungen positiver und negativer Art, und selbst da, wo sie es offenbar darauf anlegt, nur die ungewertete Wirklichkeit zu geben, wertet sie eben den Wirklichkeitscharakter als solchen.

Aber was nun das Entscheidende ist: Durchaus nicht alle Wertungen finden wir in der Dichtung ausgesprochen! Auch wenn es das innerste Wesen der Dichtung ist, Welt und Leben „tendenziös" im Sinne bestimmter Wertschätzungen aufzufassen, so ist es doch nur eine kleine und gerade nicht die beste Klasse von Dichtung, die wir als Tendenzdichtungen im engeren Sinne eben darum von anderen unterscheiden. Um die Wertungen einer Dichtung oder einer historischen Gruppe von Dichtungen systematisch zu erkennen, genügt es also nicht, sich an die in ihnen ausgesprochenen Werturteile, die diskutierten Probleme, die satirischen Karikaturen, die als solche gedachten Idealgestalten usw. zu halten, sondern man muß das Ganze ins Auge fassen und durch kritische Vergleichungen mit anderen Wertungen bis in jenes innerste Zentrum vorzudringen versuchen, aus dem alle Werte im einzelnen und im ganzen erst verständlich werden. Dieses innerste Wertungszentrum bilden jene obersten Werte einer Lebensauffassung, die im Mittelpunkte des Wertbewußtseins stehen und über alle anderen dominieren. Es sind die jeweiligen „Dominanten" des Lebens, bestimmte Ideen und Ideale, die

einem bestimmten Lebensgefühle die vorstellungsmäßige Fassung geben. Von solchen Ideen und Idealen soll im folgenden die Rede sein. Nachdem wir in den ersten vier Kapiteln die Ideologie der Sturm-und-Drang-Zeit in den Sphären der Kulturphilosophie, der Weltanschauung, der Kunstauffassung und in ihrem Zusammenhange mit einem neuen dichterischen Stil verfolgt haben, gilt unsere Aufmerksamkeit nun mehr den Gestalten und Motiven der gleichzeitigen Dichtung, in denen sich der Irrationalismus der neuen Lebensauffassung widerspiegelt. Aber von vornherein mußte darauf hingewiesen werden, daß es zu diesem Zwecke nicht genüge, die ausgesprochenen Tendenzen und Tendenzdichtungen ins Auge zu fassen, daß vielmehr nur ein tiefgreifender Vergleich zwischen dem gesamten Ethos der Aufklärungsdichtung und demjenigen der Sturm-und-Drang-Dichtung ein wirkliches Verständnis für den tieferen Sinn der letzteren zu vermitteln imstande ist.

Dieser Vergleich bietet nun dadurch eine besondere Schwierigkeit, daß die Dichtung der Sturm-und-Drang-Bewegung nicht nur die Ideen von Sturm-und-Drang zum Ausdruck bringt, sondern zu einem ganz erheblichen Teile auch die Ideen der Aufklärung weiterführt, so daß wir also zwischen zwei Ideologien verschiedener Herkunft unterscheiden und auseinanderhalten müssen, was radikalere Fortführung gewisser Ideen der Aufklärung und was als Auflehnung gegen den Geist der Aufklärung aufzufassen ist. Im Bunde nämlich steht die Sturm-und-Drang-Bewegung mit den negativen Ideen der Aufklärung, in Feindschaft aber zu ihren positiven. Sie kämpft wie die Aufklärung den Freiheitskampf des Individuums gegen jede Beschränkung seiner Subjektivität, aber darum auch gegen die Aufklärung und ihre Beschränkung der Subjektivität durch das Vernunftgesetz. Erscheint die Sturm-und-Drang-Bewegung darum in gewisser Hinsicht als der Höhepunkt der Aufklärung, so in anderer Hinsicht umgekehrt als ihre Krisis. —

Die allgemeinste Idee der Aufklärung ist die Idee der individuellen Freiheit im Gegensatz zur Gebundenheit des Individuums durch die Kirche, die absolute Monarchie, das gesellschaftliche Feudal- und das wirtschaftliche Merkantilsystem. Ihre Seele ist die Idee der Freiheit in ihren verschiedenen Formen als Gewissensfreiheit, politische Freiheit, bürgerliche Freiheit und wirtschaftliche Freiheit. Sie ist eine Emanzipation des Individuums im Namen der protestantischen, der demokratischen und der liberalen Idee. Sie ist eine Lebensanschauung vom Standpunkte des Individuums und seiner natürlichen Menschenrechte, und sie erklärt den Einzelnen, dessen Leben bisher in den verschiedensten Formen die „Untertänigkeit" gewesen war, innerhalb bestimmter Grenzen für souverän.

Aber freilich nur innerhalb bestimmter Grenzen! Denn wenn die Aufklärung auch eine Emanzipationsbewegung ist, so hat sie doch durchaus keine anarchistische Tendenz. Sie will zwar die Herrschaft der historischen Mächte und Autoritäten stürzen, aber sie ersetzen durch die Herrschaft der Vernunft. Denn unter Freiheit versteht sie die Freiheit der Vernunft. Frei ist, wer vernünftig denken und vernünftig handeln kann. Freiheit ist Herrschaft der Wissenschaft und Herrschaft der Moral. Freiheit ist in jeder Beziehung nicht Willkür und Zügellosigkeit, sondern Selbstbeherrschung. Und wenn der aufgeklärte Mensch gegen die historischen Mächte mit dem Anspruche auftritt, sich selbst beherrschen zu dürfen, so tut er das in dem stolzen Gefühl, sich selbst auch beherrschen zu können.

Vernunftherrschaft aber ist Gesetzesherrschaft. Vernunfterkenntnis ist Erkenntnis von Gesetzen, vernünftiges Handeln ein Handeln nach Grundsätzen. Und eben darin besteht ja die großartige Leistung der Aufklärung: in der Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit der physischen Welt und in der Aufstellung von Vernunftgesetzen für die moralische Welt. Die Summe der ersteren ist die im 17./18. Jahrhundert begründete moderne Naturwissenschaft, die Summe der letzteren verteilt sich auf die Lehren von der vernünftigen Staats- und Gesellschaftsform, vom Vernunft- oder Naturrechte, von der vernünftigen Moral und von der vernünftigen Erziehung. Ihre metaphysische Begründung ist die natürliche Religion, d. h. im Grunde die Philosophie der reinen Vernunft. — Zu allen diesen Gesetzen und Gesetzessystemen steht nun das aufgeklärte Individuum im Verhältnis freiwilliger Unterordnung. Das bedeutet auf der einen Seite eine sehr viel stärkere moralische Bindung als die ungefragte Unterordnung unter die historischen Mächte und Autoritäten, auf der anderen Seite aber den wahren Triumph der Freiheit. Denn die Unterordnung unter das selbsterkannte und selbstgewählte Gesetz ist für den aufgeklärten Menschen begleitet von dem Gefühle höchster menschlicher Freiheit, ja sie selbst ist Freiheit. Deshalb ist diese Unterordnung unter das Gesetz auch nicht nur rationalistisch durch die Zweckmäßigkeit des Gesetzes begründet. Wenn das moralische Vernunftgesetz der Inbegriff jener Maximen ist, die Geltung haben müssen, wenn der Einzelne in einem sozialen Zusammenhange glücklich werden will, dann ist Erfüllung des Gesetzes zwar wohlverstandener Egoismus, ein Akt der Lebensklugheit, und Tugend demzufolge nichts anderes als der wahre Weg zum Glück; aber für den vernünftigen Menschen ist tugendhaftes Handeln nicht nur der Weg zum Glück, sondern an sich selbst schon Glück. Denn in der Tugend bewährt er eben gerade dasjenige, was ihm der höchste Wert des Lebens ist: die individuelle Frei-

heit. Erst im tugendhaften Handeln wird er ganz er selbst, entwirkt er das innerste Zentrum seiner Seele. Und hier hat er nicht nur das Gefühl des Nutzens und der äußeren Zweckmäßigkeit, sondern das Hochgefühl des Stolzes und der inneren Ehre. So geht er denn auch, anscheinend widersinnig, unter Umständen lieber leiblich zugrunde, als daß er preisgibt, was er als den höchsten Wert seines Lebens empfindet. Die Moral überschreitet hier also weit die bloße Lebensklugheit, so daß der Verstand hier eigentlich vor einem Rätsel steht. Aber wenn auch die Hochschätzung des Lebens den Grundzug der Aufklärung bildet, so will sie doch keineswegs ein Leben um jeden Preis. Und es ist durchaus im Sinne der Aufklärung gesprochen, wenn Schiller sagt: Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld. Denn das ist das Entscheidende, daß nicht schon das Leben als solches, sondern erst das vernünftige Leben jenen höchsten Wert repräsentiert, der alle anderen überragt. Das Leben ist der Güter höchstes nicht! Es hat keinen absoluten, sondern nur einen relativen Wert, je nachdem es der Träger vernünftiger, objektiver Werte wird. Es hat keinen höchsten Eigenwert, sondern wird mit einem solchen erst durch die Vernunft belehnt. So hat auch der Mensch seinen wahren Wert nicht schon kraft seiner bloßen Individualität, die nichts als die bloße Naturform des Lebens ist, sondern er gewinnt einen solchen erst durch ihre Kultivierung zu einer Vernunftform des Lebens, die in sich und durch sich Vernunftwerte (Humanität, Wissenschaft, Kunst, Staat, Wirtschaft usw.) verwirklicht. —

Zu diesen Grundideen der Aufklärung hat der Sturm-und-Drang ein zwiespältiges Verhältnis. Die Freiheitsidee steht auch für ihn im Mittelpunkte seiner Lebensanschauung. Und noch viel radikaler als die Aufklärung wird hier im Namen der natürlichen Menschenrechte zur Emanzipation des Individuums von den Banden des Kirchenglaubens, des Despotismus, der Standesherrschaft, einer lebensfeindlichen Moral aufgerufen. In dieser Hinsicht marschiert der Sturm-und-Drang Seite an Seite mit der Aufklärung, ja der Aufklärung revolutionär voraus. Er ist die deutsche Form der französischen Revolution. Aber eben darum sieht er in anderer Hinsicht auf die Ideen der Aufklärung, die ihm nicht revolutionär genug erscheinen, zurück. Denn gerade, was der Aufklärung als der Inbegriff der Freiheit gilt, die freiwillige Unterordnung des Individuums unter das Vernunftgesetz, das erscheint dem Sturm-und-Drang nur als eine höhere Form der Knechtschaft. Beide Bewegungen streben nach Freiheit, aber jede verbindet mit dem Ideal der Freiheit einen andern Sinn. Ist die Aufklärung die Empörung gegen die historische Autorität im Namen des Vernunftgesetzes, so ist der Sturm-und-Drang

auch die Empörung gegen das Vernunftgesetz im Namen des Lebens. Freiheit ist nicht Herrschaft der Vernunft, sondern Herrschaft des Lebens, nicht Selbstbeherrschung, sondern Selbstauswirkung. Hier ist das Leben in der Tat der Güter höchstes, und der Übel größtes nicht die Schuld, sondern die Unterdrückung des Lebens durch die Moral, der Individualität durch die Uniform des Gesetzes, das Opfer der Ausnahme um der Regel willen.

Freilich darf man das nicht falsch verstehen! Auch wenn der Sturm-und-Drang gelegentlich anarchistisch aufzutreten scheint und sich an der Empörung des beweglichen Lebens gegen die starre Herrschaft des Gesetzes berauscht, so darf er doch nicht als eine radikale Negierung aller Gesetzmäßigkeit verstanden werden. Er leugnet nicht den Wert des Gesetzes und der Gesetzmäßigkeit, sondern nur ihre Erhebung zum Range des höchsten menschlichen Ideals. Auch die Gesetzmäßigkeit hat ihren relativen Wert, aber es gibt nach der Auffassung von Sturm-und-Drang höhere Werte als die Gesetzmäßigkeit: das sind die großen Ausnahmen des Lebens. Wie wir schon bei Gelegenheit gewisser Herderscher Gedanken gesehen hatten, befindet sich der Sturm-und-Drang hier also in unmittelbarer Nachbarschaft Nietzsches und seiner auch nur für die Ausnahmen des Lebens gemeinten Lehre eines Jenseits von Gut und Böse. Und wahrhaftig ist es kein Zufall, daß der Begriff des Übermenschen eine Goethesche Ausgeburt der Sturm-und-Drang-Bewegung ist. Wenn die Gesetzmäßigkeit ein Ideal ist, dann ist sie doch nur ein Ideal für die Vielzuvielen, die kein ursprüngliches Leben und keine Eigenart durch ihre Unterwerfung unter das Gesetz zu verlieren haben. Für die Menschen elementarer Lebenskraft und ursprünglicher Eigenform ist jede Unterwerfung unter die nivellierende Regel ein Raub an ihrem eigentlichen Wert. Dem demokratischen Ideale der Aufklärung tritt im Sturm-und-Drang also ein neues ausgesprochen aristokratisches Ideal zur Seite. Das höchste Ideal ist nicht mehr die Regel, sondern die Ausnahme, nicht das allgemeine Gesetz, sondern der wertvolle Einzelne. Und das ist eben das Entscheidende, daß dem Einzelnen wie dem Leben überhaupt der Wert nicht erst durch die freiwillige Unterordnung unter das Vernunftgesetz zuwächst, sondern daß es umgekehrt das Leben und die Eigenart des großen Einzelnen sind, die auch dem moralischen Handeln erst seinen höchsten Wert verleihen. Denn allerdings: der große Mensch, und das heißt nichts anderes als der Mensch der großen Lebenskraft, pflegt sich nicht nur durch Mut, sondern gern auch durch Edelmut auszuzeichnen (was übrigens auch für Nietzsches Übermenschen typisch ist), und es gibt auch für ihn unter Umständen kein besseres Mittel, seine Stärke zu zeigen, als durch Handlungen, die als moralische Kraftproben

erscheinen, aber in dem Zusammenhange seines Lebens nicht als moralische, sondern nur als Kraftproben aufgefaßt werden dürfen. Sie geschehen nicht aus Moralität, sondern aus dem Stolze der Kraft. Schillers Jugenddramen sind voll davon. Auch die Moral steht hier durchaus jenseits von Gut und Böse. Sie ist nicht selber der höchste Wert, sondern nur Mittel, in dem sich ein höherer als ein moralischer Wert realisiert. Sie herrscht nicht mehr über das Leben, sondern steht im Dienste des Lebens. Ich wiederhole, das führt hier noch nicht, wie später etwa bei Stirner, zu einer anarchistischen Theorie der Gesetzlosigkeit, sondern lediglich zu einer neuen gefühlsmäßigen Stellung gegenüber dem Gesetzesübertreter. Die Sympathie rückt auf die entgegengesetzte Seite. Auch wenn vor der Vernunft die Notwendigkeit des Gesetzes nicht geleugnet wird, so bleibt es doch eben eine tragische Notwendigkeit, daß wir das Gesetz mit dem Opfer der großen Ausnahmen bezahlen müssen, die unter dem Gesichtspunkte des Gesetzes als ... Verbrecher erscheinen. Was dem Sturm-und-Drang zum erstenmal zum Erlebnis wird, das ist, daß das Gesetz zwar im Rechte, der Verbrecher aber darum noch nicht im Unrecht ist. Er ist das tragische Opfer der Gesetze und der Gesellschaft. Und wenn wir mit unserer Vernunft auch auf der Seite des Gesetzes sind, so gehört unsere menschliche Sympathie doch den großen Ausnahmen des Lebens, die vom Gesetze zum Verbrecher gestempelt werden, obwohl sie nichts anderes tun als dem Gesetze ihrer Natur gehorchen. Das ist der große Umschwung zwischen der Lebensauffassung der Aufklärung und derjenigen von Sturm-und-Drang: die Sympathie gehört nicht mehr den großen Tugendhelden, sondern den großen Lebenshelden, die zwar vielleicht an ihrer „Unmoralität" und Unvernünftigkeit, d. h. am Gesetze, zugrunde gehen, aber mit diesem Untergange am Gesetz so wenig, wie die Tugendhelden mit ihrem Untergange für das Gesetz, gegen sich zeugen. Denn hier wie da kommt es nicht auf das Leben überhaupt, sondern auf die Verwirklichung des höchsten Lebenswertes an. Wenn das Lebensideal in beiden Fällen „Freiheit" heißt, so bedeutet doch Freiheit in dem einen Falle Freiheit der Vernunft, in dem anderen aber Freiheit der Natur. Und es erscheint als das geringere Vergehen, gegen die Vernunft als gegen die Natur zu handeln. Denn das Höchste und Wertvollste, was der Mensch besitzt, ist die Kraft und Form seiner Natur, nicht aber die unnatürliche Kraft und Form der die Natur zerstörenden Vernunft.

Diese Empörung gegen die Vernunftherrschaft, die soeben nur in einer bestimmten Richtung angedeutet wurde, prägt sich nun in der Sturm-und-Drang-Dichtung in den mannigfaltigsten Gestalten aus, nicht nur auf den verschiedenen Gebieten des Lebens als eine charakteristische

Stellung zu den Fragen der Politik, der Gesellschaft, des Rechts, der Sitte, des Berufs, der Religion usw., sondern auch in einer ebenso charakteristischen neuen Gestaltung des Humanitätsideals, das die Frage der inneren menschlichen „Verfassung" in demselben Sinne wie die Frage der staatlichen und gesellschaftlichen Verfassung beantwortet und dem Intellektualismus der Aufklärung das Ideal des Voluntarismus entgegenstellt. Erst die mannigfachen Variationen, die dieses eine Leitmotiv in der Sturm-und-Drang-Dichtung erfahren hat, können einen Begriff von seiner grundsätzlichen Bedeutung geben. — Bei der kritischen Betrachtung der einzelnen Lebensgebiete aber wird dann auch die eigentümliche Zwitterstellung deutlich zutage treten, die die Sturm-und-Drang-Dichtung mit der Ideologie der Aufklärung teils verbindet, teils im schärfsten Widerspruche zeigt, und die sich naturgemäß nicht nur in den Themen, sondern auch darin ausdrückt, wie diese Themen behandelt werden. Das besagt: die Problematik des Lebens zeigt sich hier in einem doppelten Lichte. Was die Sturm-und-Drang-Dichtungen darstellen, das ist auf der einen Seite die Problematik der Fremdherrschaft, aber auf der anderen Seite auch nicht weniger die Problematik der Selbstherrschaft. Ihre Probleme entspringen sowohl dem Freiheitskampfe des Individuums gegen äußere Unterdrückung durch die historischen Gewalten als auch dem Freiheitskampfe des Individuums gegen die innere Unterdrückung durch die Vernunft und ihre Gesetze, d. h. dem Kampfe sowohl gegen die Autoritäts- als gegen die Gesetzesherrschaft — zwei innerlich durchaus verschiedene Probleme, die dennoch äußerlich nicht immer scharf zu unterscheiden sind. Um die Verhältnisse aber nochmals zu komplizieren, so gesellt sich diesen beiden Arten der Problematik außerdem eine dritte hinzu. Denn nicht nur erscheint in der Sturm-und-Drang-Dichtung unter dem Gesichtspunkte des Lebens die Autoritäts- und Gesetzesherrschaft, sondern auch *die Herrschaft des Lebens selber problematisch*. Auch die Formlosigkeit wird zum Problem: nicht unter dem Gesichtspunkte der Vernunft, sondern gerade unter dem Gesichtspunkte des Lebens! Und somit wird auch, was in diesen Dichtungen als das höchste Ideal erscheint, das selbstherrliche Leben, zugleich ihr eigentliches und tiefstes Problem. Nicht von vornherein und überall zeigt sich freilich diese dreifache Problematik, aber sie zeigt sich gerade da, wo das historisch bedeutsamste Zentrum der gesamten Sturm-und-Drang-Dichtung liegt, in der Dichtung des jungen Goethe, im Werther und im Faust.

2.

Das politische Freiheitsideal, zu dem Aufklärung und Sturm-und-Drang gleichermaßen begeistert emporsehen, ist die demokratische Idee des Rechts- und Verfassungsstaates. Differiert man zwar in mannigfacher Weise, was als die beste Verfassung anzusehen sei, die konstitutionelle Monarchie oder die Republik, so ist man um so einiger in dem Grundgedanken, daß jedes staatliche Leben auf einer freiwilligen Unterordnung aller Teile, vom Fürsten bis zum letzten Tagelöhner, unter eine selbstgeschaffene Verfassung beruhen müsse, durch welche jede Willkür ausgeschaltet wird. Nur dann ist der Staat die Verwirklichung der Freiheit und der Vernunft, wenn er als ein Gesellschaftsvertrag (contrat social) zwischen Volk und Fürst und zwischen den Volksgenossen untereinander betrachtet wird. Wie Montesquieu, der erste kontinentale Verfechter des modernen Verfassungsstaates, gesagt hat, besteht das Wesen der politischen Freiheit in dem Rechte, alles tun zu können, was die Gesetze erlauben: ein Recht, das also auch den Fürsten unter die Idee eines Gesetzes, der von ihm beschworenen Verfassung, beugt und ihn aus einem absoluten Herren in den „ersten Diener seines Staats" verwandelt. Die Freiheit des Individuums ist eine gesetzliche; sie ist beschränkt durch die Gleichberechtigung aller anderen. Dafür aber wird die Freiheit des Einzelnen innerhalb dieser gesetzlichen Grenze zu einem Rechte, dessen Genuß ihm die Gesamtheit garantiert. Ja noch mehr: in der bürgerlichen Rechtsordnung garantiert die Gesellschaft dem Einzelnen gewisse Rechte, z. B. die freie Verfügung über seine Güter, selbst über seinen Tod hinaus. Das Individuum begibt sich also im Gesellschaftsvertrage seiner Souveränität, die es ohne Gesellschaftsvertrag nur nach Maßgabe seiner natürlichen Kräfte aufrechterhalten könnte, um sie dafür in beschränktem Maße als sicheren Besitz zurückzuerhalten. Nach der Auffassung der Aufklärung ist der Staat also ein Trust zur Aufhebung der schrankenlosen Konkurrenz, eine vernünftige Beschränkung des allgemeinen Kampfes ums Dasein. Und er bewirkt damit vor allem eine Bändigung der großen Raubtiere unter den Menschen, die durch den Staat hinter die Gitter des Gesetzes — oder des Gefängnisses geschlossen werden. Wenn die Natur die Freiheiten ungleichmäßig verteilt und jedem so viel Freiheit gewährt, als er Kraft hat, sie gegen die anderen zu verteidigen, so ist der Staat die gleichmäßige oder sonst eine vernunftmäßige Verteilung der Freiheit. Die staatliche Freiheit aller aber geht auf Kosten der natürlichen Freiheit der starken Einzelnen und hat also historisch errungen werden müssen gegen diejenigen, die im Laufe der Geschichte die Stärksten und Herrschenden geworden sind: die

absoluten Fürsten. So verschieden also auch die Verfassungen sind, mit denen fürstlicher Gewaltherrschaft die Hände gebunden werden, der Kampf um die politische Freiheit steht von Natur unter dem Motto, das Schiller der zweiten Auflage seiner „Räuber" vorgesetzt hat: In tirannos. Es gibt zwar auch andere Tyrannen als die Fürsten, aber unter den damals in Frage kommenden waren die Fürsten jedenfalls die größten und gefährlichsten.

Es liegt in den nationalen und politischen Verhältnissen, daß dieser Kampf gegen den absoluten Fürsten in dem Frankreich des ancien régime auch in der Literatur weit heftigere Formen hatte als in Deutschland, wo der Entschlossenheit eines politisch ohnehin viel schwerfälligeren Volkes durch eine Anzahl fortgeschrittener und auch persönlich bedeutender Fürsten, die selbst die Idee des Verfassungsstaates verkündeten, ohne sie freilich auszuführen, der Wind aus den Segeln genommen wurde. Gegen ein Genie wie Friedrich und einen so guten Willen wie denjenigen Josefs verliert auch der leidenschaftlichste Demokrat seine besten Waffen. Es bedurfte schon der Schandtaten von Schillers württembergischem Herzog und anderen Duodez-Fürsten, um auch in Deutschland die politische Dichtung zu entflammen oder ihr jenen konkreten Nährstoff zu liefern, ohne den die abstrakte Freiheitsflamme in sich selbst erstickt. Da wo dieser Nährstoff fehlte, behielt die politische Dichtung jene rein akademischen Feuerfarben, die zum ersten Male in Klopstocks Oden auftauchen. Edle Fürsten, wie die waren, an deren Hof Klopstock lebte, brauchten sich vor diesen Oden nicht zu fürchten, die zwar die „Weissagung" enthielten, „ein Jahrhundert nur noch, so ist es geschehen, so herrscht der Vernunft Recht vor dem Schwertrecht", aber ausdrücklich verkündeten: „O Freiheit, Freiheit! Nicht nur der Demokrat weiß, was du bist; des guten Königs glücklicher Sohn der weiß es auch". Freilich denkt auch Klopstock damit an einen dem Geiste nach konstitutionellen Staat, wo nicht nur einer, sondern wo „das Gesetz und einer herrscht". In dieser Voraussetzung aber wagt, der sich später rühmte, „die heilige Dichtkunst nie durch höfisches Lob entweiht zu haben", den kühnen Superlativ: „Allein das ist das Höchste, was das sterbende Auge sehen kann, einen König, der glücklich macht". — Allgemein ging der Zug nicht gegen die Fürsten überhaupt, sondern nur gegen die Schandtaten eines entarteten Absolutismus, der auch von den fortgeschritteneren Fürsten selbst verworfen wurde. Wie sehr auch Schubart, der in einer zehnjährigen grausamen Festungshaft über die gesetzlose Willkür des Despotismus hatte nachdenken können, in der großen Anklage seiner noch von Schiller nachgeahmten „Fürstengruft" den hochgeborenen Geißeln der Menschheit seinen Fluch ins Grabgewölbe hinunter-

donnerte, hielt er doch für die „bessren Fürsten" jene Krone bereit, die der Weltenrichter denen verleiht, die „zu herrschen wert sind". Auch Claudius drohte nur bedingungsweise: „Der König sei der bessre Mann, sonst sei der Bessre König!" — Freilich je mehr man den wahren Monarchen pries, um den edlen Instinkten der Fürsten zu schmeicheln, um so grimmiger ergoß sich die Zornesschale über die Tyrannen und ihre Kreaturen, die sich eine Lust daraus machen, Gesetz und Menschlichkeit mit Füßen zu treten. Bürgers „Bauer" rief „seinem durchlauchtigsten Tyrannen" ingrimmig entgegen: „Wer bist du, Fürst, daß ohne Scheu zerrollen mich dein Wagenrad, zerschlagen darf dein Roß; ha, du wärst Obrigkeit von Gott? Gott spendet Segen aus; du raubst! Du nicht von Gott, Tyrann!" Zur Weißglut aber erhitzt sich die Empörung über solches Regiment in Vossens „Trinklied für Freie" (1774), wo „der wilde Jammerlaut des Bräutigams", dem der freche Kuppler des Fürsten die Braut entführte, der Trauerton der Witwe, die um den erschlagenen Mann und Sohn „bei stiller Mitternacht winselt", der bleiche Mund der Waise, deren letztes hartes Brot des Fürsten Hund bekam, den „freien deutschen Mann zur Rache rufen", und deren glückliches Gelingen beim Freudenmahl dann mit einem Trunke „Tyrannenbluts" gefeiert wird. Andere Gedichte desselben Dichters suchen gegen die ländliche Junkerherrschaft zu empören und schildern in stark tendenziöser Weise die Scheußlichkeiten der Leibeigenschaft. Leisewitz dichtete ein kleines dramatisches Zwiegespräch zwischen einem Bauern und seinem Weibe, die sich zum letzten Male in ihr altes Brautbett zur Ruhe legen, da es am nächsten Tage der fürstlichen Pfändung verfällt. Millers Gedicht „An meine Freunde in Göttingen", das die Freiheit als „des Deutschen Erbteil" bezeichnete, rief begeistert zurück: „Ihr Freunde seid noch Deutsche, wert des Landes, das Hermanns Schwert und Luthers Donnerwort vom Joche Roms befreit', und Klopstock sang". Derselbe Dichter hatte kurz zuvor mit den schrecklichen Worten des „Todesengels am Sterbelager eines Tyrannen" gedroht: „Ihr Blut zu trinken, zogst du die Menschheit aus, schufst Tier aus Menschen, daß sie dir huldigten..., ha, du röchelst! Weit tut dich zu empfahen sich der Hölle Schlund auf". Eine beliebte Einkleidung! die auch dramatisch von Leisewitz in seinem „Besuch um Mitternacht" versucht wurde, wo dem am Schachbrette sitzenden Fürsten der Geist Hermanns, des Cheruskers, erscheint, um ihm zu drohen, daß das Blut des Varus nicht vergossen worden sei, damit er der „Tyrann von Sklaven und Sklave einer Hure" sei. „Aber höre, was ich rede: So gewiß jetzt dein Knie vor einem Geiste und der Wahrheit zittert, so gewiß kommt eine Zeit, in der es Hermann nicht gereuen wird, daß er für Deutschland starb. Verstehst du mich? Nicht?

Despotismus ist der Vater der Freiheit! Verstehst du mich jetzt?" Im Jahre der französischen Revolution dichtete dann auch Klopstock den nächtlichen Dialog „Der Fürst und sein Kebsweib": Vor dem Tyrannen steht mit einem Male ungerufen der „schreckliche Geist der Freiheit, durch den sich die Völker jetzt erfrechen zu sehn, was sie sind... Welcher Zauber beschwört und bannt ihn hinab in des stummen Kerkers Nacht, aus welchem er kam?" — Eigentümlicherweise vermischt sich bei den meisten dieser Dichter, vor allem aber auch bei dem, dessen Phantasie geradezu in Strömen von Tyrannenblut watete, dem Reichsgrafen F. A. v. Stolberg, die Vorstellung innerpolitischer Freiheit mit außenpolitischer. Schon bei Klopstock ist der eigentümliche Freiheitsheld Hermann der Cherusker, und in Stolbergs berühmt berüchtigtem großen „Freiheitsgesang aus dem 20. Jahrhundert" (1775) sind es ebenfalls die fliehenden Römer, die von den Wellen des Rheins verschlungen werden und des Dichters Phantasie zu der gewaltigen Strophe begeistern: „Der Tyrannen Rosse Blut, der Tyrannen Knechte Blut, der Tyrannen Blut, der Tyrannen Blut, der Tyrannen Blut färbte deine blauen Wellen, deine Felsen wälzenden Wellen". Später schauen Hermann, Tell und Luther durch purpurne Wolken auf ein phantastisches Heer herab, das irgendwo am Ufer des Rheins für Freiheit kämpft. „Willkommen, Jahrhundert der Freiheit! Göttin willkommen, die schönste Tochter der spät gebärenden Zeit... Donner entrollen deinem Fußtritt, und es stürzen dahin die Throne, in die goldenen Trümmer die Tyrannen dahin; du gießest aus mit blutiger Hand der Freiheit Strom!" Innere und äußere Freiheit verquicken sich hier ununterscheidbar. Es ist ein sehr allgemeiner, phantastischer Freiheitsdrang, der sich hier Luft macht und von dem man sich nicht wundert, daß er reichsgräflichen Ursprungs ist.

Eine viel konkretere und wirkungsvollere Gestalt gewinnt die politische Freiheitsidee im Drama, und erst in dieser Gestalt gelangt sie zu ihrer wahren geistesgeschichtlichen Bedeutung. In empörenden Beispielen tritt hier lebendig vor Augen, woran sich die lyrische Deklamation der Göttinger nur abstrakt erhitzte. Lessings „Emilia Galotti", in dieser Hinsicht epochemachend, zeigt die verbrecherische Willkür eines Fürsten, dessen wollüstige Begier auch vor der bürgerlichen Tugend und vor dem Meuchelmorde nicht zurückschrickt; auf der anderen Seite den solchen Gewalttaten wehrlos preisgegebenen Bürger, der seine Ehre nur durch den Tod zu retten imstande ist. Ein bitterböses Thema! dessen Behandlung aber durch zweierlei charakteristisch ist: 1. durch seine Entpolitisierung und 2. durch seine örtliche und zeitliche Idealisierung. Lessing reizte an dem Gegenstande vorwiegend weder das Politische über-

haupt noch das Deutsch-Aktuelle im besonderen. Er wollte keine politische Tragödie, sondern eine moralische Heroide schreiben. In der Geschichte der römischen Virginia, die als Motiv auch dem Lessingschen Drama zugrunde liegt, ersticht der Vater die von dem mächtigen Wüstling bedrohte Tochter, um durch diese Tat das Volk zur Empörung gegen das politische System aufzureizen. Bei Lessing bleibt die Tat des Odoardo ohne jede politische Folge. Der Fürst bedauert den Vorfall und schickt seinen Helfershelfer in die Verbannung. Es geht Lessing eben weniger um die Satire auf das fürstliche Laster als um die Verherrlichung der bürgerlichen Tugend. Das Politische erscheint hier nur als zufällige Form für ein im Grunde beliebiges Beispiel moralischen Heldentums. Und dieser Schein wird verstärkt durch die Verlegung der Handlung nach einem nicht genauer bestimmten italienischen Irgendwo. Das kann freilich nicht verhindern, daß Lessings Tragödie politisch wirkt und auch auf die Zeitgenossen, Lessing nicht ausgeschlossen, so gewirkt hat.

Den besten Beweis dafür liefert die völlig unzweideutige Nachfolge, die sie in Schillers „Kabale und Liebe" gefunden hat. Hier bleibt der Dichter trotzig in Deutschland. Er spielt in nicht mißzuverstehender Weise auf bekannte Verhältnisse seines Heimatlandes an. Der dumpfe Donner der bevorstehenden Revolution grollt schon vernehmlich durch das ganze Stück. Und doch ist auch „Kabale und Liebe" ein politisches Drama nur in indirekter Weise. Sein eigentliches Thema hat mit der politischen Freiheitsidee keinen notwendigen, sondern nur einen zufälligen Zusammenhang. Wenn es für die Freiheit der Gattenwahl kämpft, so stößt es damit als Gegner zwar auf den auch politisch fundierten Standesunterschied, aber vor allen Dingen doch auf den väterlichen Egoismus des fürstlichen Günstlings, dem die eigenwillige Brautwahl seines Sohnes das Konzept verdirbt. Auch ist der Herzog, anders als in der Emilia, weder am Stücke überhaupt noch an der Teufelei seines Präsidenten insbesondere unmittelbar beteiligt. Er bleibt als die von keiner Partei wirklich angerufene, aber freilich überall drohende letzte Instanz äußerlich im Hintergrunde. Und doch ist dieses Drama wie kaum ein anderes ein Dolchstoß in das Herz des Absolutismus. Das bewirken schon die grellen Lichter, die auf das verbrecherische Treiben dieser fürstlichen Gewaltherrschaft fallen: der Schrei der 7000 nach Amerika verkauften Landeskinder, mit denen der Fürst den Brillantschmuck zur Hochzeit seiner Mätresse bezahlt; das Elend der Unterdrückten, wie es uns in den Schilderungen der Lady entgegentritt; und nicht zuletzt das Gericht, das die sich lossagende Favoritin schließlich selbst an dem Fürsten vollzieht, wenn sie schreibt: „Ich verabscheue Gunstbezeugungen, die von den Tränen der Untertanen triefen; schenken Sie

die Liebe, die ich Ihnen nicht mehr erwidern kann, Ihrem weinenden Lande und lernen von einer britischen Fürstin Erbarmen gegen Ihr deutsches Volk!" Aber das bewirken vor allen Dingen die Vorgänge des Dramas selbst. Durch sie wird der Fürst zwar nicht unmittelbar, aber um so tödlicher mittelbar in dem Geschmeiß getroffen, das geil seinen Thron umwuchert. Dieses Drama richtet den Despotismus in seinen Früchten. Es wirft die Brandfackel der Empörung nicht nur gegen den Tyrannen, sondern in das ganze System. Und dieses System heißt Gewaltherrschaft. Es heißt: völlige Rechtlosigkeit der Untertanen gegenüber den Inhabern der politischen Gewalt, ihre empörende Abhängigkeit von der willkürlichen Gnade oder Ungnade eines Tyrannen, den sie noch dazu verurteilt sind, ihren Landesvater zu nennen. Aber noch mehr — und das erst setzt dem Ganzen die Krone auf: es ist die noch viel schlimmere Abhängigkeit von allen denjenigen, die durch ihre Stellung und geschickte Behandlung den Herrscher ihrerseits beherrschen und zu ihren persönlichen Zwecken zu mißbrauchen imstande sind. Es ist die Höflings-, Günstlings- und Mätressenwirtschaft, in deren moralischem Sumpfe der Absolutismus hier gerichtet versinkt. Daran ändert auch nichts die Figur der „edlen Mätresse", die „die Glückseligkeit des Landes zur Bedingung ihrer Liebe" gemacht, sich „zwischen Lamm und Tiger" gestellt und das Land vor der „nimmersatten Hyäne, der Wollust der Großen", zu retten versucht hat. Denn auf eine Gestalt wie diese, deren tatsächlicher Einfluß im übrigen auch im Stücke völlig problematisch bleibt, kommen zehn Präsidenten, Hofmarschälle und Sekretäre, wie sie das Drama in karikaturenhafter Größe vor uns aufrichtet. — Und doch haben die Vorgänge dieser Tragödie noch einen tieferen Sinn und beleuchten den Kampf um die politische Freiheit unbeabsichtigt auch von einer Seite, die schon in dem Dolchstoße des Odoardo aufzublitzen scheint. Denn warum richtet dieser seinen Dolch gegen die unschuldige Tochter anstatt gegen den schuldigen Tyrannen? Wenn man nicht einfach die äußere Tatsache dafür verantwortlich machen will, daß Lessing eben ein Virginia-Drama schreiben wollte, dann aus demselben Grunde, aus welchem Luise Millerin den ihr erpreßten Eid nicht brechen kann, um mit einem Schlage das ganze teuflische Gewebe der Kabale zu zerreißen: aus jener inneren Gebundenheit und Untertänigkeit, die überhaupt erst die psychologische Erklärung für die Möglichkeit der fürstlichen Gewaltherrschaft ist. Wenn es wahr ist, daß jedes Volk die Regierung hat, die es verdient, so ist es nicht minder wahr, daß jedes Volk soviel Freiheit hat, als es — innerlich besitzt. Aber sowohl der in seinem Heiligsten bedrohte Odoardo wie die auf das schändlichste mißhandelte Luise sind, der eine durch den unbewußten Respekt

vor dem Thron, die andere durch einen dogmatischen Glauben an religiöse Vorstellungen, jener letzten inneren Freiheit beraubt, die dem einen den Tyrannenmord, der anderen die einfache Zerreißung der Kabale unmöglich macht. Und darauf beruht die eigentümliche Macht der Tyrannen: auf dem Vorteil, den ihre moralische Skrupellosigkeit gegenüber denen verleiht, die sich auch da nicht von moralischen oder religiösen Vorstellungen lösen können, wo solche in Wahrheit kein Zeichen sittlicher Stärke, sondern sittlicher Schwäche, nämlich ein Zeichen letzter innerer Unfreiheit sind. Die Strenge einer dogmatischen Moral wird hier zur eigentlichen Quelle auch der politischen Knechtschaft. Und wenn in dem Kampfe zwischen Kabale und Liebe die erstere siegreich bleibt, so zuletzt aus keinem anderen Grunde als dem, den der Sekretär Wurm sehr genau bezeichnet, als er auf den Einwurf seines Herrn, daß ein erzwungener Eid doch nichts fruchten könne, den Millers den Mund zu verstopfen, erwidert: „Nichts bei uns, gnädiger Herr! Bei dieser Menschenart alles!" Was Luise und Ferdinand zugrunde richtet, das ist in letzter Instanz die religiöse und soziale Unfreiheit des kleinbürgerlichen Mädchens, das weit davon entfernt ist, wie der Mann, mit veralteten Vorurteilen gebrochen zu haben, sondern im höchsten Augenblicke der Liebe und der Gefahr, als der Geliebte Stand, Stellung und alles für sie zu opfern bereit ist, um vereint mit ihr fern von der Stätte der Kabale ein neues Leben zu beginnen, kleinmütig „einem Bündnis entsagt, das die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreibt und die allgemeine ewige Ordnung zugrunde stürzen würde", und die sich mit „ihren frechen törichten Wünschen" für eine „Verbrecherin" hält. Diese christliche Ergebenheit in die „gottgewollten Abhängigkeiten": das ist der tiefste Grund der politischen Unfreiheit, gegen die Schillers Drama zu empören sucht. Und es empört — vielleicht wider Willen — darum nicht nur gegen den Tyrannen, sondern auch gegen die Untertänigkeit des Bürgers, der, wie schon in der Emilia, lieber die Rolle des Märtyrers als die des Rebellen spielt. —

So stark die politische Leidenschaft deshalb auch in diesem Gegenwarts-Drama zittert, so sehr bleibt sie doch eine verhaltene Leidenschaft. Nur in der Form des geschichtlichen Dramas hat deutsche Dichtung im 18. Jahrhundert die offene Rebellion gegen den Despotismus darzustellen gewagt. Und hier, wo es sich scheinbar nur um Darstellung irgendwelcher heroischer geschichtlicher Begebenheiten handelte, hat die politische Aufklärung schon verhältnismäßig früh die Wahl der Stoffe charakteristisch bestimmt. Vor allem war es die römische Geschichte und außer der Virginia-Episode insbesondere ein Augenblick der

römischen Geschichte, was auf die Phantasie des 18. Jahrhunderts immer wieder aufs neue eine magische Anziehungskraft bewiesen hat: der Kampf der Republik gegen das heraufkommende Cäsarenreich. Das beginnt schon mit des alten Gottsched „Sterbendem Cato", der Tragödie des Gesinnungsrepublikaners, der sich aus Gram über die verlorene republikanische Freiheit in die Freiheit des Todes rettet. Seinen typischen Ausdruck aber findet das in der bedeutsamen Vorliebe des 18. Jahrhunderts für das Cäsar- und Brutus-Thema. Es ist vielleicht nicht zufällig, daß auch das erst übersetzte Shakespeare-Drama der „Cäsar" ist. Es erscheint durchaus selbstverständlich, daß aus dem Kreise Lessings das erste selbständige deutsche Brutus-Drama (von Brawe) hervorging. Wir wissen, daß auch der junge Goethe sich mit einem Cäsar trug, und die Räuber des Schillerschen Dramas begeistern sich an einem Liede, das ein Totengespräch zwischen dem Geiste des Cäsar und dem des Brutus darstellt. Das sind nur einige Stichproben dafür, wie stark die Phantasie der Zeit sich gerade zu diesem größten aller Tyrannenmorde hingezogen fühlte. Die Beispiele ließen sich mehren. — Neben die Gestalt des Brutus aber tritt vereinzelt schon diejenige des Tell, zum Freiheitskampfe der römischen Republik der Freiheitskampf der Schweizer Eidgenossenschaft gegen die Habsburgische Monarchie. Unter den Gedichten Stolbergs finden wir eines auf Tells Geburtsort, ein anderes auf „Die Trümmer" der Schweizer Zwingburgen mit den Schlußworten: „Die Dränger fielen! Dieses Schloß, in Schutt versenkt, bedeckt mit Moos, zeugt von zerbrochnen Ketten". Von Hermann dem Cherusker, dem eigentlichen Freiheitssymbol Klopstocks und seiner Göttinger Schule, war schon die Rede.

Eine weniger klare, dafür aber um so ergiebigere Quelle für Tyrannenmorde bot endlich die italienische Renaissance mit ihren kleinen Stadtrepubliken und Stadttyrannen. Die hieraus schöpfenden Dramen haben zwar zumeist, wie Klingers „Neue Arria" und „Stilpo" kein eigentlich historisches, sondern mehr phantastisches Gepräge. Doch ist ein Drama auf diesem Boden gewachsen, das zwar die Zeitgenossen eben wegen seines abgelegenen Stoffes befremdete, aber dennoch das erste wirkliche politische Revolutionsstück gewesen ist: „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua" — mit der ausdrücklichen Bezeichnung „Ein republikanisches Trauerspiel". In ihm sammeln sich alle Motive der politischen Freiheitsbegeisterung zu einem Gemälde von brennenden Farben und hinreißender Kraft. Auch es ist durchloht von jenem abstrakten, dafür aber um so hemmungsloseren Tyrannenhaß der Göttinger. „Wo soll ich den großen Tyrannenhasser erfragen? (spricht Verrina zu Fiesko) Ich weiß eine Zeit, wo du beim Anblick einer

Krone Gichter (Zuckungen) bekommen hättest!" Ein anderer ruft: „Ich habe schon längst ein Etwas in meiner Brust gefühlt, das sich von nichts wollte ersättigen lassen. Was es war, weiß ich jetzt plötzlich (indem er heroisch aufspringt): Ich habe einen Tyrannen!" (Der Vorhang fällt.) Virginia und Appius Claudius, Cäsar und Brutus spielen in der Ideologie des Stückes eine bedeutende Rolle. Und vor allem steht ja neben dem, zwischen Cäsar und Brutus schwankenden Helden der starre Republikaner Verrina, der bei der ersten Ahnung, daß auch Fiesko zum Verräter an der Republik werden könne, sofort dessen Tod beschließt: „Den Tyrannen wird Fiesko stürzen! Das ist gewiß! Fiesko wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser!" Darum: „Fiesko muß sterben!" — Hier scheint alles an der bloßen Idee „Tyrann" zu hängen, die fast zur fixen Idee geworden ist. In schroffster Weise stehen sich Freiheit und Knechtschaft gegenüber, und nur in dem Worte „Republik" scheint der Inbegriff aller Freiheit zu liegen. Doch es scheint! Ebenso deutlich erhebt sich über dem Grunde dieser abstrakten Freiheits-Ideologie die scharfe Antithese zwischen dem guten und dem schlechten Tyrannen: jener in der Gestalt des alten Andreas, dieser in der Gestalt des jungen Gianettino Doria, jener der gegenwärtige, dieser der künftige Tyrann. Der Stolz des Andreas ist es, daß die Genuesen unter seiner Herrschaft glücklich sind, und auf dies stolze Bewußtsein gründet sich das Gefühl seiner Macht. „Armer Spötter, (erwidert er dem vermummten Fiesko, der ihm seinen bevorstehenden Sturz verkündet) hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua — glücklich?" Und als der Aufstand da ist und ein verzweifelnder Anhänger ihm sagen muß: „Gnädigster Herr, eine brausende Nation liegt in der Schale des Fiesko — was in der Ihrigen?" erwidert er (groß und warm, wie es heißt): „Der Himmel!" Und in der Tat gelingt es diesem schon von allen verlassenen achtzigjährigen Greise, das Volk durch Sentimentalitäten noch einmal auf seine Seite zu ziehen. Kaum ist Fiesko von Verrina ermordet, kommt auch schon die Nachricht: „Andreas ist zurück, halb Genua springt dem Andreas zu". Und selbst der Mörder Fieskos, der Brutus des Dramas, beugt sich dem Zurückkehrenden: „Ich gehe zum Andreas!" — Denn dieser Andreas ist ja in der Tat ein gewissermaßen konstitutioneller Herrscher, dem die Verfassung heilig ist. Zu dem übermütigen Thronfolger, der sich leichtsinnig über sie hinweggesetzt und damit den Sturm heraufbeschworen hat, spricht er die Worte: „Du bist ein Hochverräter des Staates und hast das Herz seines Lebens verwundet. Merke dir's, Knabe, es heißt — Unterwerfung. Mitten in ihrem Tempel spieest du die majestätische Gerechtigkeit an. Dank es, Unbesonnener, diesem eis-

grauen Kopfe, dank es meiner gottlosen Liebe, daß ich den Kopf des Empörers dem beleidigten Staate nicht — vom Blutgerüste zuwerfe". — Für den heißen republikanischen Atem, der durch das Stück weht, ist es aber gerade darum charakteristisch, daß die Verschworenen auf die Frage, wer von den Tyrannen fallen solle, „wer die Freiheit zu stürzen Miene macht oder Gewicht hat? Wer ist mehr Tyrann?" ... auch den Andreas zum Tode verurteilen. Verrina sagt: „Ich hasse den ersten, den letzten fürchte ich". Und Fiesko: „Furchtbar ist dieses alten Mannes Sanftmut, Gianettinos Tolltrotz ist nur lächerlich. Andreas falle! das sprach deine Weisheit". Ein Dritter endlich: „Ketten von Stahl oder Seide — es sind Ketten!" — Trotzdem liegt der natürliche Schwerpunkt des Stückes auf den Schandtaten des bösen Tyrannen, des Gianettino, der durch seinen Übermut auch die loyalsten Untertanen gegen sich herausfordert. Die Virginia-Tragödie wiederholt sich als Episode: die Tochter des starren Republikaners wird von dem mächtigen Wüstling vergewaltigt und von dem Vater in den tiefsten Keller verurteilt — bis die Republik von der Herrschaft des Schandbuben befreit sein wird. Schandtat aber häuft sich auf Schandtat: empörender Verfassungsbruch, ein geplanter, aber verratener Meuchelmord an allen verdächtigen Nobili, ein Mordversuch an Fiesko, ein weiterer an Fieskos Gattin! Wahrhaftig, Schillers Phantasie bietet alles nur Erdenkbare auf, um das Musterbeispiel eines Tyrannenscheusals zu malen! Alles Licht fällt hier auf die Verschworenen, aller Schatten auf ihr hauptsächliches Opfer. — Gerade darum aber triumphiert die Freiheitsidee nicht vor allen Dingen bei der Abschlachtung dieses Halunken, sondern bei dem Opfer, das Verrina der reinen Idee der Freiheit mit dem Morde des Fiesko bringt. Die große Schlußunterredung zwischen dem Herzog gewordenen Fiesko und seinem ehemaligen Mitverschworenen ist die klassische Stelle, an der die Antithese zwischen Freiheit und Knechtschaft ihre äußerste Zuspitzung erfährt. „Der Anblick der Majestät fällt wie ein schneidendes Messer zwischen mich und den Herzog", erwidert Verrina auf den Versuch des neuen Herzogs, ihn zu umarmen. „Ich schwöre es beim lebendigen Gott: eh die Nachwelt meine Gebeine aus dem Kirchhof eines Herzogtums gräbt, soll sie sie auf dem Rade zusammenlesen!" „Wirf diesen häßlichen Purpur weg, und ich bin dein Freund! Der erste Fürst war ein Mörder und führte den Purpur ein, die Flecken seiner Tat in dieser Blutfarbe zu verstecken. Fiesko, das sind meine ersten Tränen, wirf diesen Purpur weg!"

So dramatisch der junge Schiller diesen Kampf um die Macht in einem kleinen italienischen Stadtstaate auch dargestellt und mit den Freiheitsideen des 18. Jahrhunderts vergoldet hatte — wie der geringe

Erfolg zeigte, war es eben doch kein wahrhaft großer, allgemein interessierender historischer Gegenstand, an dem sich die Freiheitsidee zu ihrer ganzen Tiefe entwickeln ließ. Einen solchen fand das deutsche Drama erst in dem Freiheitskampfe der Niederlande, einem wirklich welthistorischen Akte der europäischen Geschichte, in dem Freiheit und Knechtschaft nicht nur in voller Größe, sondern auch in vollem Umfange sich entgegentraten. Denn in diesem Kampfe handelte es sich nicht nur um den politischen Gegensatz von Despotismus und Freiheit, sondern in engster Verbindung damit um den noch furchtbareren Gegensatz von kirchlicher Knechtschaft und Gewissensfreiheit. Dieser Freiheitskampf, an dem sich dann auch die Phantasie des Historikers Schiller entzündete, war in der Tat der klassische Stoff für die deutsche Freiheitsdichtung, und so ist es kein Zufall, daß nicht nur Schiller hier den Stoff zu unserem größten Freiheitsdrama fand, sondern sich auch Goethe hieraus den Helden einer seiner großen Menschheitsgemälde wählte. Wie weit im übrigen „Don Carlos" und „Egmont" auseinanderstehen mögen, in diesem einen Punkte gehören sie zusammen. — Aber nicht nur äußerlich durch die Gewalt eines unvergleichlich größeren Gegenstandes, sondern auch innerlich durch eine außergewöhnlich viel tiefere Behandlung des Themas bedeutet der „Don Carlos" einen ungeheuren Schritt in der Entwicklung der politischen Freiheitsdichtung. Und dieser Fortschritt beruht auf der Vergeistigung nicht nur des Freiheitshelden, sondern auch des Freiheitsunterdrückers. Marquis Posa, der klassische deutsche Freiheitsheld, ist nicht mehr ein bloßer Revolutionär aus politischer Leidenschaft, und Philipp II. nicht mehr der böse Tyrann aus brutalem Egoismus. Sowohl hinter dem einen als hinter dem anderen steht die Idee einer Weltanschauung. Und der große Kampf zwischen den beiden Parteien ist außerdem ein Kampf der Ideen, der auch innerhalb des Dramas — und darin liegt der bestrickende Reiz des Ganzen — mit geistigen Waffen ausgefochten wird. Nicht mehr fällt wie im „Fiesko" alles Licht auf die eine und aller Schatten auf die andere Seite, nicht Teufel und Menschen stehen sich gegenüber, sondern Menschlichkeiten geschehen auf beiden Seiten, und auf beiden Seiten sind die Träger der großen Ideen von tiefer menschlicher Tragik umwittert.

Viel furchtbarer noch als im „Fiesko" erscheint hier der Despotismus. Er besteht nicht wie dort in der zufälligen Schlechtigkeit des Gewalthabers, sondern in einem wohldurchdachten Regierungssystem grundsätzlicher Unterdrückung, das sich von der strengen Etikette des Hofes bis zu der strengen Glaubensknechtung durch die Inquisition erstreckt. Und sein Erfolg ist, wie der König stolz hervorhebt, die Ruhe, aber,

wie der Marquis schlagend erwidert, die Ruhe eines Kirchhofs. Denn in der Tat, in dem System dieser Regierungskunst sind nach den Worten des Großinquisitors die Menschen nichts als Zahlen. Aber wenn es für die Freiheit in diesem Reiche keine Stätte gibt, so beruht das keineswegs auf dem bloßen Tyrannengelüste des Monarchen, den der Freiheitsheld selbst vielmehr einen „guten" nennt, sondern auf einer bestimmten Menschenauffassung, die ein solches System auch im Interesse der Untertanen für notwendig erachtet. Denn der Mensch kann Freiheit nicht vertragen! So wie er nun einmal durchschnittlich wirklich beschaffen ist, ist er weder der Freiheit des Gedankens noch der Freiheit des Handelns fähig. Sich selbst, seiner beschränkten Vernunft und seinen natürlichen Instinkten überlassen, würde er weder zu den großen Wahrheiten der Religion, noch zu einem richtigen und sittlichen Lebenswandel gelangen. Finsternis würde in seinem Geiste und Anarchie in seinem gesellschaftlichen Leben herrschen. Der Mensch ist nicht geboren frei zu sein! Das ist die von Philipp praktisch vertretene Ideologie der politischen Unfreiheit, die nicht nur auf dem Weltanschauungsgrunde der katholischen Kirche, sondern auch auf der Kenntnis des „wirklichen" Menschen beruht, und die unausgesprochen, aber angedeutet in seiner Antwort auf Posas Freiheitsbegeisterung liegt: „Nichts mehr von diesem Inhalt, junger Mann! Ihr würdet anders denken, kenntet Ihr den Menschen erst wie ich!" — Wie diese und jede konservative Politik auf einer pessimistischen Menschenverachtung, so beruht Posas Ideologie der Freiheit umgekehrt auf dem Grunde eines optimistischen Menschheitsglaubens. „Der Mensch ist mehr, als Sie von ihm gehalten!" Er kann Freiheit nicht nur wohl vertragen, sondern Freiheit ist seine wahre Bestimmung. Durch sie erst wird er überhaupt zum „wahren" Menschen, während die Unterdrückung seiner Freiheit auch sein Bestes, seine Seele unterdrückt und ihn zu dem ... macht, was Philipp irrtümlicherweise für das wahre Wesen des Menschen hält. Freilich auch der Marquis erklärt: „Das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif; ich lebe ein Bürger derer, welche kommen werden". Und er versteht nur allzu gut, daß Philipp, dessen angebliche Menschenkenntnis wesentlich auf der Kenntnis jener Kreaturen beruht, die seinen Thron umgeben, nichts anderes als jene verächtliche Menschenauffassung haben kann. „Die Menschen zwangen Sie dazu; die haben freiwillig ihres Adels sich begeben, freiwillig sich auf diese niedere Stufe herabgestellt ... Wie konnten Sie in dieser traurigen Verstümmelung ... Menschen ehren?" Worauf der König nachdenklich erwidert: „Etwas Wahres find' ich in diesen Worten". Aber was Posa nicht ausspricht, obgleich es seine eigentliche Meinung ist: wenn die Menschheit im Jahrhundert Philipps

noch nicht reif zur Freiheit ist und der Despotismus sich dadurch gerechtfertigt glauben kann, daß er in den Menschen nichts als Knechte findet, dann trägt niemand als der Despotismus selbst die Schuld daran, der die Menschen zu Knechten machte, weil er ihnen dasjenige vorenthielt, wodurch sie etwas Höheres werden konnten: die Freiheit! Daher die große Forderung Posas: „Geben Sie, was Sie uns nahmen, wieder! Lassen Sie großmütig wie der Starke Menschenglück aus Ihrem Füllhorn strömen... Geister reifen in Ihrem Weltgebäude... geben Sie Gedankenfreiheit!" Und er unterstützt diese Forderung durch den Hinweis darauf, daß keine Gewaltmaßregel imstande sein werde, „der Christenheit gezeitigte Verwandlung, den allgemeinen Frühling aufzuhalten, der die Gestalt der Welt verjüngt". „Sie wollen allein in ganz Europa sich dem Rade des Weltverhängnisses, das unaufhaltsam in vollem Laufe rollt, entgegenwerfen? mit Menschenarmen in seine Speichen fallen? Sie werden nicht!" Die Weltgeschichte ist die Geschichte der Freiheit!

Die große Audienzszene enthüllt somit den menschlichen Sinn des politischen Freiheitskampfes: die Freiheit ist die Voraussetzung der wahren Humanität. Der Kampf selbst aber dreht sich um das Schicksal des letzten europäischen Freiheitshortes, der Niederlande, welcher bedroht ist, durch den Herzog Alba ebenfalls vollständig hispanisiert zu werden. Das zu verhindern kommt der Marquis nach Madrid; und das Drama als Ganzes erscheint als ein Vorpostengefecht der Freiheitsidee am spanischen Thron. Es handelt sich darum, den Herzog Alba noch vor seinem Ausmarsch zu besiegen, nämlich den König zu bewegen, den menschlichen Thronfolger und Gesinnungsgenossen Posas an Stelle des unmenschlichen Generals mit der niederländischen Mission zu betrauen. Und hier ist der entscheidende Zug in der Anlage dieses Freiheitsdramas. Was den Glauben Posas an die Zukunft der Menschheit begründet, das ist die ideelle Kraft der Freiheitsidee, die durch keinerlei Gewaltmaßregeln gehindert werden kann, moralische Eroberungen zu machen, und keiner anderen als der moralischen Eroberung bedarf, um auch ohne Umsturz und Blutvergießen eines Tages auf dem Thron zu sitzen. Und das ist die geistige Feinheit dieses Stückes: es stellt nicht wie „Fiesko" gewaltsamen Umsturz dar; sondern handelt von den moralischen Eroberungen der Freiheitsidee. Und die Freiheitsidee dringt in ihm nicht nur bis zum Thronfolger, den sie schon vor Beginn des Dramas besitzt, nicht nur bis zur Königin, die ihr durch persönliches Schicksal gewonnen wird, sondern, und darin liegt der unvergleichliche Reiz des Stückes, sogar bis an das Herz des Königs, den sie in der Gestalt Posas wenigstens vorübergehend zu bestricken scheint. Welch

ein wundervolles Schauspiel, diese moralische Eroberung des Despoten durch den Zauber eines freien Geistes! Welch eine Tragik, nicht nur für den Freiheitshelden, sondern auch für den König, diese Enttäuschung, die jeder durch den anderen zuletzt erleidet! Das ist das Hoheitsvolle des Don Carlos: der Kampf g e g e n den König erscheint in ihm auch als ein Kampf u m den König, nämlich um seine Seele. — Freilich wird dieser Kampf nicht nur mit politischen, sondern gerade auch mit menschlichen, allzu menschlichen Waffen geführt, und sowohl die Partei Posas als diejenige Albas benutzt mit großem Geschick die einzige Stelle, wo Philipp nach eigenem Geständnis sterblich ist, sein eifersüchtiges Mißtrauen gegen die Königin und den Prinzen, die in ihrer Liebe auch ein menschliches Opfer des Despotismus sind, als höchsten Trumpf im politischen Spiel. Die Hofpartei verliert, und Posa gewinnt das Vertrauen des Monarchen, weil seine Gegner unglücklich, Posa aber glücklich — intrigiert. Denn das ist nun das neue Licht, darin die Freiheitsidee in diesem Drama erscheint: der Fluch des Despotismus ist nicht nur ein Fluch für die Unterdrückten, sondern auch für — den Unterdrücker. Auch der König ist das Opfer eines Systems, das, weil es nirgends auf Menschlichkeit und Menschheitsglauben aufgebaut ist, auch die Menschlichkeit und Wahrheit in der Umgebung des Herrschers mit Notwendigkeit vernichtet. Ein Monarch, für den die Menschen nur Zahlen sind, weil er einen so verächtlichen Begriff vom Menschen hat, kann keinen wahren Freund besitzen. Da er nicht an die Menschheit im Menschen appelliert, respektieren auch die Menschen, die ihn umgeben, nur seine Macht, nicht seinen Menschen. Wie er sie zu seinen, so benutzen sie ihn zu ihren Zwecken. Und es ist darum eine besondere Tragik, daß Philipp auch noch den einzigen von sich stößt, mit dem ihn ein inneres Band der Natur verknüpft: seinen Sohn. Es ist das wirksamste Argument, was Carlos vorzubringen vermag, als er im Ringen um das Herz des Vaters, der auch in ihm nur den Feind erblickt, mitfühlend ausruft: „Mir graut vor dem Gedanken, einsam und allein, auf einem Thron allein zu sein". Es ist das Argument, das den König in der Tat ins Herz trifft. Denn Philipp, „von diesem Worte ergriffen", antwortet „nachdenkend und in sich gekehrt" nach einer Pause: „Ich bin allein". Und das ist der Grund, warum Posas offene Sprache auf einen so unerwartet günstigen Boden fällt. Denn hier glaubt der König, der durch den eigenen Despotismus dazu verurteilt gewesen ist, immer nur die berechnete Sprache der Höflinge oder Politiker zu hören, zum ersten Male die Sprache eines freien Menschen zu vernehmen. Es ist so wundervoll von Schiller erfunden: auch der König empört sich gegen den Despotismus. Auch er begehrt in seinem Unglück, Mensch zu werden

und einen Freund zu haben, der es ehrlich mit ihm meint. „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht. Du hast mir viel gegeben. Schenke mir jetzt einen Menschen! Du ... du bist allein! Ich bitte dich um einen Freund!" Das ist es, was er in Posa sucht und in Posa zu glücklichster Genugtuung gefunden zu haben glaubt. Aber nun ist es sein tragisches Geschick, das Geschick des Despoten, an dem die Vergangenheit sich rächt, daß auch dieser einzige Mensch, obwohl er es menschlich ehrlich mit ihm meint, ihn doch politisch verrät und die ihm zuteil gewordene Gunst zur Durchsetzung seiner politischen Ideen benutzt. Auch mit seinem Vertrauen auf den Menschheitsschwärmer Posa ist Philipp in die Hand eines politischen Intriganten geraten. Wie er sich auch dreht und wendet: er entrinnt nicht dem Fluche des Despoten, allein zu stehn. Auch von dem Besten muß er noch verraten werden, gerade weil der Beste gegen den Despotismus kämpfen muß. „Ein Geist, ein freier Mann stand auf in diesem ganzen Jahrhundert ... einer ... er verachtet mich und stirbt". Es ist eine tieftragische Enttäuschung, die Philipp mit dem Marquis erlebt, der „den alten Mann dem Jüngling opfert, weil des Vaters untergehende Sonne das neue Tagwerk nicht mehr lohnt". Und die schwarze Szene, in welcher der zwiefach betrogene König voller Bitterkeit in die Arme des alten Systems zurückkehrt und seinen einzigen Sohn der Inquisition überantwortet, ist daher von einer ganz einzigartigen Tragik. Sie besiegelt nicht nur das tragische Ende der Freiheitshelden, sondern auch das nicht minder tragische Ende des Königs, der nach diesem mißglückten „Rückfall in die Sterblichkeit" auch den letzten Glauben an die Menschheit verloren hat und äußerlich zu jenem Despotismus verurteilt bleibt, von dem er sich, was der Großinquisitor richtig durchschaut, innerlich zu befreien einen vergeblichen, weil zu späten Versuch gemacht hat. Mit einem grauenvollen Wort zieht der Kardinal selbst das Fazit seines Königslebens, als er auf die Frage Philipps, wem er gesammelt habe, wenn er seinen einzigen Sohn dem Tode überliefere, antwortet: „Der Verwesung lieber als der Freiheit". Auch der König erscheint zuletzt nur als der Sklave seines Systems. Er ist König um den Preis seiner Menschlichkeit.

Der äußere Untergang der Freiheit in diesem Drama ist ein vollkommener. Ja die Freiheitsidee selbst erscheint durch ihre Helden nicht wenig kompromittiert, die nicht nur äußerlich an einer verunglückten Intrige zugrunde gehn, sondern auch innerlich dabei nicht ohne Makel bleiben. Das liegt in der Natur des geschichtlichen Stoffes, der einen äußeren Sieg der Freiheitsidee noch nicht erlaubte. Aber der dichterische Sieg einer Idee ist ja auch keineswegs an ihren äußeren Sieg geknüpft, und je vollkommener in dem Drama der Triumph des Despotismus

scheint, um so vollkommener triumphiert in Wahrheit die Freiheitsidee ... in uns! Auch in diesem Stücke wird der Despotismus zwar nicht äußerlich, wohl aber innerlich gerichtet. Denn er erscheint darin, auch ohne jede karikaturenhafte Verzerrung, als ein System, dem jede Menschlichkeit zum Opfer fallen muß, nicht nur der Beherrschten, sondern auch der Herrscher, ja das selbst noch den Anwalt eines höheren, auf Freiheit gegründeten Menschentums in die Rolle des Betrügers zwingt. Das eben ist der Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böses muß gebären. Die Menschlichkeit verblutet hier an der Unmenschlichkeit des nur von dem Großinquisitor konsequent vertretenen Systems. Aber aus dem Blute der Freiheitshelden und der tragischen Gestalt des an seinem eigenen Despotismus verblutenden Despoten erhebt sich die Freiheitsidee in dem ewigen Glanze ihres Menschenrechtes und wandelt den niederschmetternden Eindruck ihrer äußeren Erfolglosigkeit in das Gefühl jener inneren Siegeszuversicht, die auch Posa vor dem Könige erfüllt. —

Goethes „Egmont" ist seinem Stoffe nach eine Fortführung des „Don Carlos". Das Vorpostengefecht Posas am spanischen Thron ist verloren. Herzog Alba marschiert, und in Brüssel kommt es ... zur abermaligen Niederlage der Freiheitsidee: ihr mutiger, aber allzu sorgloser Bannerträger, Graf Egmont, wird allen Niederländern zum warnenden Beispiel hingerichtet. Der Despotismus triumphiert; aber wie das Traumbild Egmonts im Gefängnis weissagt, sein Triumph wird der Beginn seiner schließlichen Niederlage sein. Denn mit Wiederholung des schon zitierten Wortes von Leisewitz: „Despotismus ist der Vater der Freiheit!", und auf die spanische Unterdrückung folgt der Freiheitskrieg der Niederlande. Freilich zeigt davon das Drama nicht mehr als in Gestalt einer opernhaften Allegorie, die angesichts des furchtsamen Verhaltens der Bürger nicht einmal sonderlich überzeugend wirkt. Äußerlich endet auch Egmont mit demselben trostlosen Untergang der Freiheit und des Freiheitshelden, in welchen auch Don Carlos ausläuft. Aber innerlich erweist darin die Idee der Freiheit aufs neue ihr unverbrüchliches Menschenrecht. — Dennoch hat Goethes Freiheitsdrama einen ganz anderen Charakter als dasjenige Schillers. Die Freiheitsidee erscheint darin in einem ganz anderen Lichte, und schon darum, weil sie nicht als Ideal einem bestehenden Zustande der Knechtschaft entgegengesetzt, sondern als eine schon bestehende Wirklichkeit gegen die drohende Gefahr ihrer Unterdrückung verteidigt wird. Sie befindet sich in der Verteidigung, nicht im Angriff, hat einen konservativen, keinen fortschrittlichen Charakter. So fällt auch Egmont keineswegs als Fahnenträger eines neuen

Ideals, sondern in stolzer Selbstbehauptung eines alten Rechtes. Und er stützt das Recht auf Freiheit nicht gleich Posa auf eine idealistische Humanitätsphilosophie, sondern auf sehr reale historische Privilegien; nicht auf die Freiheit als eine Menschheitsidee, sondern auf jene niederländischen „Freiheiten", die die natürliche Verfassung des Landes bilden. Dabei bekommt aber die Freiheitsidee überhaupt einen ganz anderen Sinn als überall bisher, und mit dem Goetheschen Egmont sind wir nunmehr an den Punkt gekommen, wo die verschiedenen Ideologien, Aufklärung und Sturm-und-Drang, höchst eigentümlich ineinander spielen.

Was die Niederländer als ihre „Freiheiten und Privilegien" verteidigen, das läßt sich im Sinne der politischen Aufklärung als ihre „Verfassung" bezeichnen, ihre Verfassung, nach welcher auch der Herrscher nur bestimmt umgrenzte Befugnisse besitzt. Nach langem Kampfe ist es zwischen Volk und Fürsten zu einem „Gesellschaftsvertrag" gekommen, den der Aufwiegler Vansen in dem Satz zusammenfaßt: „Das Volk hat nicht nur dem Könige geschworen, sondern auch der König dem Volke!" Und wenn diese alte Verfassung durch den spanischen Absolutismus nunmehr zur Seite geschoben werden soll, so geschieht das mit derselben Begründung, die auch den Despotismus im „Don Carlos" unterbaut. Auch in Goethes Drama gibt es ja eine „Audienzszene", die zu der großen Audienz Posas eine interessante Parallele bildet. Und wie Philipp und Posa, so stoßen auch die verschiedenen Lebensanschauungen Albas und Egmonts in einer Auseinandersetzung über die Idee der Freiheit zusammen. „Freiheit! Ein schönes Wort (sagt Alba), wer's recht verstünde. Was ist des Freiesten Freiheit? Recht zu tun!... Und daran wird der König sie nicht hindern". Aber wenn wir hier aus Albas Munde scheinbar die Idee der Aufklärung zu hören bekommen, so hören wir gleich darauf dieselbe hochmütige Ideologie des Autoritätssystems, die schon Posa entgegengetreten ist: das „Volk" hat nicht die Fähigkeit zur Selbstbeherrschung! „Glaube nur (sagt Alba), ein Volk wird nicht alt, nicht klug, ein Volk bleibt immer kindisch. Weit besser ists darum, sie einzuengen, daß man sie wie Kinder halten, wie Kinder zu ihrem Besten leiten kann". Aber Egmont antwortet nicht wie Posa mit dem idealistischen Bekenntnis seines Menschheitsglaubens: „Der Mensch ist mehr als Sie von ihm gehalten!", sondern bloß mit dem skeptischen Hinweise auf die andere Erfahrung der Geschichte: „Wie selten kommt auch ein König zu Verstand!" und mit der ironischen Gegenfrage, das Recht klug zu werden sei wohl denen vorbehalten geblieben, die den Vorzug hätten, in der Nähe des Thrones alt zu werden? Er will sagen: Das Volk ist weder allgemein so dumm, noch der König allgemein so klug, um a priori eine so ungleiche Rollenverteilung zu rechtfertigen. Dies klingt zwar

weit weniger enthusiastisch als in den Freiheitsreden Posas, trifft aber in der Ablehnung des Bevormundungssystems mit diesem durchaus zusammen. — Und doch hat auch die Freiheitsidee im Munde Egmonts einen ganz und gar anderen Klang als im Munde des Marquis. Denn wenn Posa unter Freiheit das abstrakte Recht versteht, im höheren Sinne Mensch, d. h. moralisches Vernunftwesen zu sein und nach eigenem Gewissen zu leben, so versteht Egmont darunter das konkrete Recht, im eigentümlichen Sinne Mensch, d. h. eine Individualität zu sein und nach den Gesetzen seiner Eigenart leben zu dürfen. Hier verliert die zuerst diskutierte Frage nach der größeren oder geringeren „Klugheit" des Volkes, bzw. der Regierenden, überhaupt ihren Sinn; und es tritt dafür ein Gesichtspunkt in den Vordergrund, der in Posas Humanitätsphilosophie keine entscheidende Rolle spielt. Schillers Freiheitshelden vertreten eben durchweg nur die Idee der politischen Aufklärung; aus den Reden Egmonts aber tönen uns jetzt zum ersten Male die spezifischen Ideen von Sturm-und-Drang entgegen. Auf diese Weise kommt das paradoxe Schauspiel zustande, daß Alba gegen Egmont scheinbar die Idee des politischen Fortschritts, der Freiheitsheld aber die Sache des Herkommens vertritt. In Wahrheit liegt gerade in der Respektierung des Herkommens gegenüber dem Ideal einer politischen Uniformierung nach Vernunftgesetzen der geistesgeschichtliche Fortschritt über die Aufklärung hinaus; und umgekehrt ist es ja nur Maske, hinter der sich der Imperialismus des spanischen Despotismus versteckt, wenn sich Alba hier als Hersteller einer „vernünftigen" Ordnung aufspielt. — Zwischen Alba und Egmont handelt es sich um die Frage, ob sich die Menschen selber regieren können. Diese Frage ist im vorliegenden Falle für Alba negativ entschieden. Sie können sich n i c h t regieren; denn — das Land ist im Aufruhr, und es gilt die Wiederherstellung geordneter Zustände, die durch die bisherige freie Verfassung offenbar nicht verbürgt sind. In diesem Ziele sind sich Egmont und Alba einig; nicht aber über den Weg zu diesem Ziel. Alba plant eine Hispanisierung der niederländischen Verfassung (im Doppelsinne des Wortes!). Und Egmonts ganze Argumentation beruht auf dem einen Gedanken, daß sich Menschen von bestimmter Eigenart nicht mit beliebigen, sondern nur mit solchen Gesetzen regieren lassen, die ihrer Eigenart entsprechen. Eine Herde Schafe könne man wohl beliebig vor sich hertreiben; einem edlen Pferd aber, das man reiten wolle, müsse man seine Gedanken ablernen und nichts Unkluges, nichts unklug von ihm verlangen. Darum könne ein Volk nicht von Landfremden, sondern nur von seinen Landsleuten regiert werden, die den gleichen Begriff mit ihm von Recht und Unrecht haben. Und die niederländische Freiheit besteht deshalb nach Egmonts Auf-

fassung in dem Rechte der Niederländer, sich selbst zu regieren durch das Recht, immer nur „organisch" regiert zu werden. Als deshalb Alba dies als des Königs auf „tiefer" wohlwollender Überlegung beruhende Absicht verkündet, das Volk zu seinem eigenen Besten einzuschränken, sein eigen Heil, wo's sein müsse, ihm aufzudringen und die schädlichen Bürger aufzuopfern, damit die übrigen Ruhe finden können ... erwidert Egmont mit innerster Empörung: „So hat er denn beschlossen, was kein Fürst beschließen sollte. Die Kraft seines Volks, ihr Gemüt, den Begriff, den sie von sich selbst haben, will er schwächen, niederdrücken, zerstören, um sie bequem regieren zu können. Er will den innern Kern ihrer Eigenheit verderben, gewiß in der Absicht, sie glücklicher zu machen. Er will sie vernichten, damit sie etwas werden, ein ander Etwas. O wenn seine Absicht gut ist, so wird sie mißgeleitet!" — Hier sehen wir deutlich: hinter der Freiheitsidee Egmonts steht eine ganz andere Ideologie als hinter derjenigen Posas. Vertritt der letztere das Recht und die Macht der Vernunft, so Egmont das Recht und die Macht der Natur. Im Gegensatze zu dem abstrakten Vernunftgesetz plädiert er für das organische Naturgesetz, das aus dem Herkommen entsteht und im Herkommen wurzelt. Darum kann es aber nun geschehen, daß Alba, der ein realpolitisches Interesse daran hat, dieses Herkommen zu zerstören, dem konservativen Freiheitshelden gegenüber in der Rolle des politischen Fortschrittlers posieren und ihm auf sein Lob des Herkommens erwidern kann: „Und sollte der Regent nicht Macht haben, dieses alte Herkommen zu verändern, und sollte nicht eben dies sein schönstes Vorrecht sein? Was ist bleibend auf dieser Welt? Und sollte eine Staatseinrichtung bleiben können? Muß nicht in einer Zeitfolge jedes Verhältnis sich verändern und eben darum eine alte Verfassung die Ursache von tausend Übeln werden, weil sie den gegenwärtigen Zustand des Volkes nicht umfaßt? Ich fürchte, diese alten Rechte sind darum so angenehm, weil sie Schlupfwinkel bilden, in welchen der Kluge, der Mächtige, zum Schaden des Volks, zum Schaden des Ganzen, sich verbergen oder durchschleichen kann!" — Allein dieses eigentümliche Schauspiel, daß der Freiheitsheld in der Rolle des politischen Reaktionärs erscheint, hat einen tiefen geistesgeschichtlichen Sinn. Es ist die Reaktion gegen die Alleinherrschaft der politischen Aufklärungsidee, der Protest des organisch Gewachsenen gegen die abstrakte politische Vernunft, die Staatsraison.

Und es kommt darin, wenn auch noch ohne besonderen Akzent, der Gedanke zum Ausdruck, dem wir zwar in der Sturm-und-Drang-Zeit nur erst in Mösers politischen Schriften begegnen, den wir aber als Leitstern jener ideengeschichtlichen Entwicklung erkennen müssen, in der

sich die politische Freiheitsidee der Aufklärung in die politische Freiheitsidee der Romantik verwandelt: politische Freiheit ist nicht Herrschaft abstrakter Gesellschaftstheorien, sondern Herrschaft des lebendigen Volksgeistes, der sich in der organischen Entwicklung der staatlichen und rechtlichen Verfassung manifestiert. Dieser Gedanke ist wirksam bereits im „Götz von Berlichingen", wo gegen die Vergewaltigung des deutschen Rechtsempfindens durch die anorganische Einführung des abstrakten römischen Rechts protestiert wird. Aber er tritt in der Dichtung vorläufig noch hinter dem Vernunftidealismus der Jugenddramen Schillers zurück und gewinnt wirkliche Kraft erst nach der Katastrophe des gesellschaftlichen Vernunftidealismus in der französischen Revolution und durch seine metaphysische Begründung in der romantischen Philosophie. Der „Egmont" bezeichnet eine Stufe dieser Entwicklung. — Allerdings ist Goethes „Egmont" trotz seines politischen Stoffes einigermaßen davon entfernt, wie Schillers Jugendstücke, ein politisches Drama zu sein. Die von dem Helden vertretenen politischen Ideen stehen weit weniger als die Ideen Posas im ideellen Mittelpunkte des Geschehens. Sie werden bei wegelang entwickelt, bilden im stillen wohl die politische Ideologie des Stückes, aber treten vergleichsweise zurück hinter dem in der Gestalt Egmonts verkörperten, rein menschlichen Geschehen, das zwar unter derselben Idee wie das politische Geschehen steht, nämlich unter jener konservativen Freiheitsidee, die unter Ablehnung alles Vernünftelns nur auf dem Rechte zur Bewahrung individueller Eigenart besteht, aber von dieser Idee einen eigentlich programmatischen Gebrauch nicht macht.

3.

Der Kampf gegen den Tyrannen erfolgt im Namen eines Naturrechts auf individuelle Freiheit, die keine andere Grenze hat als den Respekt vor der individuellen Freiheit der Mitmenschen. Er erfolgt deshalb nicht eigentlich im Namen des isolierten Individuums, sondern einer die individuelle Freiheit garantierenden Gesellschaft. Die staatliche Gesellschaft ist das positive Ideal und der abstrakte Ausdruck dieses Ideals das Gesetz. Die daraus hervorgehende dichterische Idealfigur wäre also der freie, und gerade darum die Gesetze des Staates peinlich respektierende Bürger. Aber wenn es nun auch nicht wunderbar ist, daß selbst die Aufklärungsdichtung mit einem dichterisch so unergiebigen Stoffe sich nicht sonderlich abgegeben hat, so ist es um so bedeutsamer, daß sich in der Sturm-und-Drang-Dichtung umgekehrt eine unleugbare S y m p a t h i e m i t d e m V e r b r e c h e r geltend macht. Das Signal dazu gibt

Goethes warmherzige Verklärung des Raubritters Götz, pointierter noch tritt das in Schillers Begeisterung für den Räuber Karl Moor in die Erscheinung, und die eigentümliche Zwiespältigkeit der Stellungnahme offenbart am überraschendsten vielleicht in dem „Republikanischen Trauerspiel" die gerade hier besonders paradoxe Sympathie des Dichters für die Gestalt des kühnen Kronenräubers Fiesko! Stand der Kampf gegen den fürstlichen Despotismus im wesentlichen unter der Ideologie der Aufklärung, so setzt sich hier die neue Ideologie der Sturm-und-Drang-Bewegung durch, und die Empörung gegen den Despotismus des Tyrannen wird überwachsen von der Empörung gegen den Despotismus des Gesetzes und seines konkreten Trägers, der staatlichen Gesellschaft.

Wie bei dem Kampfe gegen den Tyrannen, so verläuft auch der Kampf gegen den Despotismus des Staates, der Gesellschaft, des Gesetzes in zwei Motivreihen von verschiedener Tiefe. Wir hatten gesehen, daß die politischen Dramen einerseits gegen die Entartungen des Despotismus und anderseits gegen die Idee des Despotismus überhaupt rebellierten: im ersteren Falle lärmender und gefühlsaufreizender, im letzteren stiller, aber dafür um so tiefer. Denn die Empörung über die Unterdrückung durch einen bösen Tyrannen ist geistesgeschichtlich nicht entfernt so bedeutsam wie die von Posa und Egmont gleichermaßen vertretene, obwohl verschiedenartig begründete Empörung über die Freiheitsberaubung der Menschheit überhaupt, durch welche einerseits die Idee der Menschheit geschändet und anderseits der Mensch in seinem natürlichen Leben verstümmelt wird. Analog verläuft auch der Kampf gegen den Despotismus der staatlichen Gesellschaft einmal als ein Kampf gegen die entartete Gesellschaftsordnung, die ihrer eigenen Idee nicht entspricht und gerade nur den Schlechten Vorschub leistet, und weiterhin als ein Kampf gegen die Idee der Gesellschaft überhaupt, die eben damit, daß sie die Freiheit aller schützt, die natürliche Freiheit der starken Individuen ganz unverhältnismäßig verkürzt und für die Starken daher nicht gesellschaftliche Freiheit, sondern gesellschaftliche Unfreiheit bedeutet. In jedem dieser Fälle gewinnt aber darum derjenige ein eigentümliches neues Recht, der gegen die Gesellschaft revoltiert, sei es daß er sich naiv gegen die Füchse der Gesellschaft zur Wehr setzt, die das Recht ihren egoistischen Zwecken dienstbar zu machen wissen, sei es daß er als bewußter Idealist das Recht an der entarteten Gesellschaft zu rächen sucht, oder sei es daß er überhaupt das Recht der Gesellschaft gegenüber den großen Ausnahmen des Lebens für aufgehoben erachtet. Gerade solche Gestalten sind es charakteristischerweise, die die Phantasie der neuen Dichter bewegen, und als die typischen Motive er-

scheinen die Konflikte der starken Individuen mit der Gesellschaft, wobei das höhere Recht auf seiten der ersteren liegt, das formale Recht aber bei der letzteren, so daß diese deshalb im Lichte der Gesellschaftsideologie das Stigma des Verbrechers erhalten. Allerdings da es sich um Dichtungen handelt, so sitzt hier nicht das Recht, sondern die Sympathie zu Gericht und entscheidet nicht durch einen abstrakten Richterspruch, sondern durch die menschliche Teilnahme, die sich demjenigen zuwendet, der auch unter dem Scheine des Unrechts wenn nicht „das", so doch sein Recht vertritt. —

Wie nirgendwo, so ist auch Goethe im „Götz" nicht vorzugsweise Ideendichter. Sein Drama aus der Reformationszeit ist vor allen Dingen ein Zeit- und Lebensbild, in dem das farbige Detail die darin verborgene Idee mit hundert Blüten überwuchert. Und auch der Gestaltenmittelpunkt, der Held mit der eisernen Hand, hat des Dichters und unser Interesse zunächst als Verkörperung kraftvollen Menschentums, nicht als Träger eines ideellen Schicksals. Überhaupt beruht die Sturm-und-Drang-Dichtung weit mehr auf der Sympathie für bestimmte Menschentypen als auf einem mehr oder minder philosophischen Interesse für bestimmte Konflikte oder Probleme. Und man befindet sich erst in der Außenschicht ihres Wesens, solange man, wie hier zunächst geschehen muß, die Sturm-und-Drang-Dichtung unter dem Gesichtspunkte bestimmter Ideen betrachtet. Aber was den „Götz" angeht, so hat der alte Goethe bekanntlich selber die Idee seiner Dichtung angegeben, indem er ihren Helden als „Selbsthelfer in anarchischer Zeit" bezeichnet und damit also den Akzent auf jenes Rechtsproblem gelegt hat, das dem naiven Betrachter so unmittelbar gar nicht zum Bewußtsein kommt. Denn der naive Betrachter freut sich einfach an der prachtvollen Gestalt des Helden, ohne darüber zu grübeln, daß es ja vom Rechtsstandpunkte aus ein höchst fragwürdiges Handwerk ist, was der edle Götz im schönsten Bewußtsein des Rechts betreibt, indem er auf Landstraßen Kaufleute abfängt, nach Belieben dem oder jenem Fehde ankündigt und überhaupt schaltet und waltet, als ob es weder eine politische noch rechtliche Ordnung gebe, der auch er sich zu unterwerfen habe. Aber gerade diese problematische Rechtslage des Helden ist nicht nur de facto, sondern auch insofern der innerste Angelpunkt des Dramas, als darin gerade jenes Sturm-und-Drang-Bewußtsein von dem inneren Konflikte des starken Individuums mit dem Rechte der Gesellschaft seinen ersten dichterischen Ausdruck findet. Diese problematische Rechtslage entsteht dadurch, daß das ritterliche Recht, sich selber ohne Anrufung des Staates Recht zu verschaffen, das Recht auf Selbsthilfe, das in anarchischen Zeiten (wie leider auch in der Gegenwart) zu einem Naturrecht wird,

durch das Wiederheraufkommen geordneter staatlicher Verhältnisse seinen Rechtsboden verliert: ohne daß dies aber dem Verfechter des alten Rechtes zum Bewußtsein kommt. Das Drama spielt in dem Zeitpunkte der Heraufkunft einer staatlichen Rechtsordnung, oder sagen wir beziehungsreicher, der Heraufkunft der politischen Aufklärung, die sich einmal in der Errichtung eines ewigen Landfriedens und weiterhin in der Einführung des römischen Rechts ankündigt. Und der gegenüber erscheint der Raubritter Götz von Berlichingen, der auf sein altes Faustrecht pocht, nichts weiter als ein Reaktionär, der dem politischen Fortschritt genau so im Wege ist wie irgendein späterer „Tyrann". Wenn er in der belagerten Burg mit seinen prächtigen Kampf- und Leidgesellen auf die Freiheit trinkt und mit dem Worte Freiheit auf den Lippen seinen edlen Geist aushaucht, so hat dieses Wort in seinem Munde in der Tat einen ganz anderen Sinn als in dem Munde Posas, und er scheint mit seinem Tun nicht die Vernunftfreiheit der staatlichen Ordnung, sondern die Naturfreiheit der staatlichen Anarchie zu verherrlichen. Aber ist das die tiefere Wahrheit? Und begeistert sich der Dichter wirklich für den politischen Reaktionär als den Feind einer staatlichen Ordnung überhaupt? Oder verkörpert die Gestalt seines Götz nicht vielmehr den befreienden Widerstand gegen eine Rechts- und Staatsordnung, die keine ist, weil sie in den Händen derer, die sie zu gebrauchen verstehen, das Recht in Unrecht verkehrt, wie durch die spitzfindige Anwendung der Gesetze aus Rechtsanwälten jene Rechtsverdreher werden, die in diesem Drama auch ihre satirischen Hiebe empfangen? In der Tat ist damit die Rechtslage Götzens noch durchaus nicht gekennzeichnet, daß man sein Handeln nur als den törichten Kampf eines entwicklungsgeschichtlich überlebten Raubrittertums gegen den in der staatlichen Ordnung verkörperten politischen Fortschritt auffaßt. So betrachten es seine Feinde, als deren Wortführer Weislingen figuriert. Der preist in der programmatischen Auseinandersetzung mit Berlichingen im ersten Akt die Fürsten als die Hüter der staatlichen Rechtsordnung, die gerade darum die Feinde sein müßten „der ungerechten Ritter, die ihre Untertanen auf allen Straßen anfallen, ihre Dörfer und Schlösser verheeren", weil sie es als ihren Beruf betrachten, „Teutschland zu beruhigen, Recht und Gerechtigkeit zu handhaben, um einen jeden, großen und kleinen, die Vorteile des Friedens genießen zu machen". Aber mit Recht erwidert Götz: „Ja, Weislingen, wären die Fürsten, wie Ihr sie schildert, wir hätten alle, was wir begehren: Ruh und Frieden". Allein Götzens gesunder Menschenverstand durchschaut nur allzu deutlich, daß die Fürsten — und darunter sind vor allem die kleinen Territorialfürsten gemeint — die kaiserlichen Verordnungen nur als Mittel für ihre egoistischen politischen Machtpläne

benutzen und unter dem Schein des neuen Rechtes alle kleineren Machthaber, vor allem also die Ritter, im Umkreise ihres Gebietes zu entwaffnen, zu „pazifizieren" versuchen, um selbst zuletzt alle politische Macht in die Hand zu bekommen. Diese angebliche „Rechtsordnung", der Götz verächtlich und in gesundem Trotze den Hintern zukehrt, ist eben in Wirklichkeit nicht, was sie ihrer Idee nach sein soll, sondern nur eine raffinierte Art des politischen Machtkampfes, ein Instrument, von den Listigen erfunden, um die ehrlichen Starken ihrer natürlichen Stärke und damit ihrer natürlichen Freiheit zu berauben. Das ist es, was Götz mit ingrimmigem Schmerz und in bitterster Resignation am Ende seines verlorenen Lebens empfindet: „Es kommen die Zeiten des Betrugs, es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen". Die Rechtslage ist in Wahrheit also eine umgekehrte, als ihr äußerer Schein besagt. Götz, der als Brecher des kaiserlichen Landfriedens und der schließlich geschworenen Urfehde äußerlich als politischer Verbrecher erscheint, ist von innen gesehen der Verteidiger des Rechten. Aber gerade das ist nun das Tragische, daß das innere Recht vor dem äußeren, das subjektive vor dem objektiven Rechte unterliegt. — Zwar ist das Drama als Ganzes nicht eigentlich auf diesen Ton der schließlichen Tragik gestimmt, und seine wahre Seele ist umgekehrt die herzerfrischende Kraft, mit der die eiserne Hand des Helden das Scheinrecht seiner Gegner zerhaut, der prachtvolle Mut, mit dem er sich im guten Gewissen seines Rechts formal ins Unrecht setzt. Das gilt sowohl von seinem Handel mit dem Bischof als seinem Handel mit dem Reich, das ihn, nach seinen eigenen Worten, „nichts angeht", da er sich nur dem Kaiser persönlich, nicht aber der abstrakten Idee des Staats verpflichtet fühlt; das gilt von seinem gewaltsamen Auftreten im Rechtsverfahren vor dem Heilbronner Rat, wie von der Übernahme der Hauptmannschaft im Bauernkriege. Es ist eine viermalige Wiederholung des immer gleichen, aber für den Helden immer gefährlicheren Schauspiels, daß er sich im Bewußtsein seiner inneren Rechtlichkeit äußerlich ins Unrecht setzt. Und der entscheidende Zug, derjenige der mit der Erinnerung an dieses Drama immer am unauslöschlichsten verbunden ist, ist in der Tat jene respektlose Antwort, die Götz nicht nur dem kaiserlichen Parlamentär aus dem Fenster zuruft, sondern überall durch seine Handlungsweise kraftvollst bestätigt. Das ist die von Grund auf befreiende Gebärde, das eigentliche Pathos dieses Dramas: diese ganze verfluchte Rechtsordnung, die nur dazu da ist, ehrlichen Leuten ein Bein zu stellen und jedem persönlichen Rechtsgefühl mit toten Paragraphen das Maul zu stopfen, die kann dem Götz von Berlichingen . . .!! Darum kümmert sich der Starke ein-

fach nicht. Der lebt nach eigenem Gewissen und schafft sich ohne jene Umstände, die von den prozessierenden Bauern ergötzlich genug geschildert werden, Recht auf eigene Faust. Und wenn ein peinliches Gerichtsverfahren wieder einmal das Recht verdreht und immer nur nach dem formalen Tatbestand zu richten sucht, dann wird das Recht mit einem so kräftigen Faustschlag wieder auf die Füße gestellt, wie in der befreienden Gerichtsszene vor dem Heilbronner Rat, wo Götzens eiserne Hand auf den Richtertisch schlägt, daß alle gelehrten Perücken vor Entsetzen wackeln. Ich sage: dies ist das eigentliche Pathos der Götzdichtung, dasjenige, das den jungen Dichter an der Geschichte Gottfriedens von Berlichingen zuerst angeheimelt, und in dem sich sein jugendlicher Freiheitsdrang selbst vor allen Dingen entladen hatte. — Aber am Ende siegen doch die düstern Farben, die schon überall, erst schwächer und dann stärker, den Hintergrund dieses kraftsprühenden Gemäldes bilden. Der prachtvolle Löwe geht schließlich doch an der überlegenen List der Füchse zugrunde. Der Gedanke der sogenannten „staatlichen Ordnung" triumphiert, aber er triumphiert in seiner Verfälschung durch die politischen Rechtsverdreher, für die auch das Recht nur ein Mittel im Kampfe ist um die Macht — wie eben wieder heute! Der redliche, rechtliche Götz, der Vater der Bedrängten und Feind aller Bösen, er geht a m Gesetz zugrunde ... nicht wie die Tugendhelden der Aufklärung f ü r das Gesetz! Und damit wird dieses zunächst so herrlich lebensvolle Schauspiel zur Tragödie ... zur Freiheitstragödie, aber in einem der politischen Freiheitsidee der Aufklärung so ganz entgegengesetzten Sinne. Denn wenn auf der einen Seite darin die Freiheit des Individuums gegenüber der gesetzlichen Gebundenheit, d. h. genauer gesagt, die bewegliche Freiheit des Lebens gegenüber der starren Ordnung des Gesetzes v e r h e r r l i c h t wird, so wird darin auf der anderen Seite das Schicksal des starken Individuums b e t r a u e r t, das schließlich doch das notwendige Opfer der Gesellschaftsordnung wird. — Es ist zwar dramatisch wirkungslos, menschlich dafür aber um so schöner, wie Götz bei alledem nicht etwa nur rein äußerlich, sondern auch innerlich zugrunde geht. Er wird nicht etwa für seine Rechtsverletzung als Hauptmann aufständischer Bauern und als Meineidiger äußerlich zur Rechenschaft gezogen — Weislingen zerreißt ja sein Todesurteil —, sondern er stirbt an gebrochenem Herzen. Er stirbt, weil er die Welt nicht mehr versteht, die ihn das hat erleben lassen, daß man nicht nur mit bestem subjektiven Gewissen objektiv im Unrecht zu sein vermag, sondern auch daß seine ganze Rechtsauffassung historisch überlebt ist und die Zukunft denen gehört, die er doch so bestimmt als die Schlechteren empfindet. „Stirb, Götz, du hast dich selbst überlebt!" ruft er voll tiefer

Bitterkeit. Und wie er deutlich fühlt, sind es nicht „Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaisers und seine Wunden", was ihn zu Boden drückt ... „es ist alles zusammen". Seine Welt ist zusammengestürzt. Und das Tragische: wir als Zuschauer empfinden nicht nur, daß seine bessere Welt vor der schlechteren, sondern auch, daß sie mit mehr Recht zusammengestürzt ist, als unserer Sympathie mit dem Helden lieb ist. So sehr seine Person im konkreten Falle im Recht gewesen, so sehr ist seine Gesellschafts- und Rechtsauffassung im Prinzip und vor der Geschichte im Unrecht gewesen. In letzter Instanz ist nicht das Recht bei dem Raubritter Götz, das Unrecht bei der staatlichen Gesellschaft, sondern Recht und Unrecht ist auf beiden Seiten: praktisch dort, theoretisch hier. Und die eigentliche Tragik besteht darin, daß bei dem Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft in der Tat das Recht immer in diesem Sinne auf beiden Seiten ist und also zu einer unauflöslichen Antinomie führt, die immer wieder auf Kosten des Lebens, d. h. des lebendigen Einzelnen geht. —

Für den tiefen geistigen Unterschied zwischen den dramatischen Erstlingen Goethes und Schillers ist es bezeichnend, daß man sich künstlich diejenigen Momente zum Bewußtsein bringen muß, die einen Vergleich zwischen dem Raubritter Götz und dem Räuber Moor an sich so nahelegen. Denn zwar sind die Helden beider Dramen „Räuber", und zwar edle Räuber, die gegen das Gesetz freveln und doch subjektiv nicht ebenso wie objektiv im Unrecht sind, ja weniger als Verbrecher denn als Opfer der Gesellschaft erscheinen. Aber was für Goethe ganz natürlich aus einer bestimmten historischen Situation herauswächst, das ist bei Schiller eine phantastische und in jeder Weise auf die Spitze getriebene Konstruktion. Das Problem ist auf des Messers Schneide gestellt: anstatt eines halb noch politischen Verbrechers geschichtlicher Vergangenheit sollen wir uns in Karl Moor sogar für einen „gemeinen" Verbrecher gegen die gegenwärtige Gesellschaftsordnung interessieren. Goethes Götz begeht seine „Verbrechen" ganz naiv als nicht lange diskutierte Akte der Notwehr, Schillers Moor begeht sie als idealistischer Phantast in Verfolg eines bewußt gefaßten Plans sozial-revolutionärer Gesinnung. Und während wir zum Verständnis des Goetheschen Dramas nichts anderes nötig haben als lebendige Einfühlung in eine individuelle, historisch bedingte Lebenssituation, müssen wir die Handlung des Schillerschen Helden schon in weitgehendem Maße symbolisch verstehen, wenn sie uns nicht als die Tat eines Wahnsinnigen erscheinen soll. — Wie Götz ist auch Karl als ein Kraftmensch gedacht, für den die bürgerliche Gesellschaft von Natur zu eng erscheint. Schon früh hat der Vater in dem „feurigen Geiste des Buben" die Eigen-

schaften eines künftigen „Helden und großen großen Mannes" vorausgeahnt. Aber nun kommen die schlimmen Nachrichten von dem unregelmäßigen Lebenswandel aus der Universitätsstadt und zeigen, welch herrliche Früchte dieser „feurige Geist" getragen hat, dessen Heldenkraft sich nur in unsinnigen Streichen vergeudet. Wir sehen den Helden darauf selbst in resignierter Begeisterung über Plutarchs Schilderung großer Menschen. Ihm ekelt vor diesem „tintenklecksenden Säkulum", „diesem schlappen Kastraten-Jahrhundert", das zu nichts anderem mehr vermögend sei, als die Taten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Altertums mit Kommentationen zu schinden und zu verhunzen mit Trauerspielen, weil es die „gesunde Natur mit abgeschmackten Konventionen verrammelt hat", die jeder heroischen Regung zur Fessel werden. Und in ganz anderer Weise als im Götz bricht es programmatisch aus ihm heraus, die innere Auflehnung des Kraftmenschen gegen das Gesetz in Reinkultur zur Schau stellend: „Nein! Ich mag nicht daran denken! Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze! Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus". Es sind mit die ersten Worte, die wir von Karl Moor zu hören bekommen, und sie zeigen überdeutlich, was der Dichter in dieser Gestalt zum Ausdruck bringen will. Er begeistert sich für eine heroische Natur, die im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft nicht hinweiß mit ihrer Kraft und folglich notwendig nicht nur überall über die Stränge schlagen muß, sondern auch dadurch gewissermaßen verunstaltet wird, daß ihr eine edlere Form sich auszuwirken fehlt. Und weil die Gesellschaft ihr kein positives Ziel zu bieten hat, entlädt sie sich in negativer Richtung. — Die Veranlassung dazu gibt die angebliche Verstoßung durch den Vater, mit der des Helden reumütige Unterwerfung beantwortet wird. Die außerordentliche Reaktion darauf bei einer so außergewöhnlichen Natur ist psychologisch wohl verständlich. Eine Kraftnatur wie die seinige zurückstoßen, die sich zum ersten Male selbst bezwungen und trotz ihrer antisozialen Veranlagung in die bürgerliche Gesellschaft zurückzukehren sich überwunden hat, das heißt nichts anderes als alle ihre Kräfte zum Kampfe gegen die Gesellschaft herausfordern. Karl fühlt sich herausgefordert. Die Gesellschaft hat ihn verstoßen! Wohlan! So soll die Gesellschaft spüren, wen sie verstoßen hat! — Aber was für Schiller nun äußerst charakteristisch ist: diese rein psychologische Motivierung von Moors Räuberhauptmannschaft ist ihm durchaus zu wenig. Die rebellische Haltung des Helden muß auch ideologisch, das Verbrechen muß moralisch begründet werden. Und hier ist eben der Punkt, wo man

die „Räuber" nicht mehr bloß psychologisch, sondern symbolisch verstehen und dem Dichter eine gewisse Phantastik nachsehen muß, die davon herrührt, daß er den verständlichen Privatgroll seines Helden auf die Stelzen einer ganz allgemein begründeten sozialrevolutionären Gesinnung setzt, oder um es kurz zu sagen, daß er den „verlorenen Sohn" ohne Umstände zu einem politischen — Spartakisten macht. Das nämlich ist die Formel, unter der uns das Erstlingsdrama Schillers heutigestags am ehesten wieder nahegebracht werden kann. Die Tragödie eines Spartakisten — wie wir deren in den letzten Jahren selbst so häufig erlebt haben. Die Tragödie eines, freilich edleren — Max Hölz, des großen Räubers, der auch glaubte, im Namen höherer Ideale das Rächeramt an der Ungerechtigkeit der kapitalistischen Gesellschaft ausüben zu dürfen und zu müssen. — Was ist das entscheidende Moment für den Entschluß Karl Moors, als Hauptmann einer Räuberbande in die böhmischen Wälder zu gehen? Nicht die Verstoßung durch den Vater, die dafür nur die negative Vorbedingung schafft; sondern ein seiner blinden Wut mit einem Male vorgespannter moralisch-heroischer Affekt: indem er sich an der phantastischen Vorstellung berauscht, der Rächer der verratenen Menschheit an der Gesellschaft zu werden. In dem Augenblicke, wo Karl sich persönlich auf das schändlichste von der Menschheit, die sich ihm ohne weiteres mit der Gesellschaft identifiziert, mißhandelt glaubt, erfüllt sich seine Phantasie mit allem Unrecht, was überhaupt im Schoße der Gesellschaft ausgebrütet wird; und die eigene und die allgemeine Unterdrückung der Menschheit schmilzt zusammen zu der Idee einer phantastischen Aufgabe: die Idee der Menschheit gegen die Gesellschaft zu vertreten. Tatsächlich bekommt ja auch nur in diesem Zusammenhange der Vorsatz, auf alle mögliche Weise die Gesellschaft zu brandschatzen, einen tieferen Sinn, ohne den das Räuberhandwerk nur als die Verzweiflungstat eines Wahnsinnigen aufzufassen wäre. Selbst so macht es noch einen stark überspannten Eindruck, wenn Karl als Antwort auf die Verstoßung durch den Vater — dem „Menschengeschlechte" den Krieg ankündigt. Was hat denn das Menschengeschlecht im ganzen, und was haben später die unglücklichen Greise, Weiber und Kinder, die unter dem zusammenstürzenden Turm begraben werden, mit dem Familienzwist zwischen dem alten und dem jungen Grafen Moor zu tun? Und scheint es nicht schließlich mehr als paradox, daß der Räuber gewordene Held seine Wut an allen möglichen unbeteiligten Personen ausläßt, anstatt dem zu Leibe zu gehen, der nach seiner Meinung doch das Heiligste in ihm verraten hat. Wir verstehen sehr wohl, daß Moor, dem der Vater die Rückkehr in den Schoß der Gesellschaft unmöglich gemacht hat, nun aus der Not eine Tugend macht und sich einen Blinden

schilt, daß er überhaupt in den Käfig zurückwollte. „Mein Geist dürstete nach Taten, mein Atem nach Freiheit!" Beides gibt es nach seiner Meinung nur außerhalb des Gesetzes. Der Gedanke „Räuber und Mörder" hat darum für ihn eine magische Anziehungskraft und verdient „Vergötterung". „Mit diesen Worten war das Gesetz unter meine Füße gerollt". Dagegen hören wir scheinbar die Rede eines Rasenden, wenn er seinen Schritt auch moralisch mit den Worten zu begründen sucht: „Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte; weg dann von mir Sympathie und menschliche Schonung! Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod sollen mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas teuer war ... Glück zu dem Meister unter euch, der am wildesten sengt, am gräßlichsten mordet, denn ich sage euch, er soll königlich belohnt werden". Aber Moors Tat, wohl geboren in einem Anfall von Raserei, soll nichtsdestoweniger auf einer bestimmten Ideologie beruhen und als die Tat nicht nur eines zur Verzweiflung gebrachten Kraftmenschen, sondern auch eines moralischen Idealisten betrachtet werden. Sie stellt einen Gesellschaftsrevolutionär dar, der dazu durch persönliche Veranlagung vorbestimmt, durch persönliches Schicksal reif geworden, aber dazu erst wahrhaft entzündet ist durch die revolutionären Ideen ... Rousseaus, von denen er seine Tat wie von einer Aureole umleuchtet sieht: Rache des Menschen a n der Gesellschaft für alle Schändung des Menschen d u r c h die Gesellschaft! — Mit Recht bewahrt Schiller seinen Helden davor, diese Gedanken, mit denen er später seine Tat vor sich selber rechtfertigt, schon in der ersten Szene programmatisch zu entwickeln. Aber sie sind es, die einen Mann wie Karl Moor erst dazu befähigen, den Schein des gemeinen Verbrechers auf sich zu nehmen. Seine Verbrechen geschehen nicht aus niederem Eigennutz, sondern aus phantastischem Idealismus, den der Dichter in seiner Vorrede selbst nicht unpassend mit dem phantastischen Idealismus eines Don Quixote vergleicht. Mit Nachdruck weist Schiller mehrmals darauf hin, daß Moor sich niemals wie seine Genossen mit Stehlen, sondern „nur" mit Morden abgegeben habe. Und wer sind die Opfer seines Rächeramtes? Er zählt sie dem Pater auf, der als Abgesandter der Gesellschaft vor dem Räuberhauptmann erscheint, ihm ins Gewissen zu reden, doch statt des bußfertigen Sünders einen zürnenden Rächer findet, in dessen flammender Beredsamkeit die christliche Gesellschaft selbst vernichtet wird. „Diesen Rubin zog ich einem Minister vom Finger. Er hatte sich aus dem Pöbelstaub zum ersten Günstling seines Fürsten emporgeschmeichelt; der Fall seines Nachbarn war seiner Hoheit Schemel, Tränen der Waisen huben ihn auf. Diesen Demant zog ich einem Finanzrat ab, der Ehren-

stellen und Ämter an die Meistbietenden verkaufte und den trauernden Patrioten von seiner Türe stieß. Diesen Achat trag ich einem Pfaffen eures Gelichters zur Ehre, den ich mit eigener Hand erwürgte, als er auf offener Kanzel geweint hatte, daß die Inquisition so in Zerfall käme! O über euch Pharisäer, euch Falschmünzer der Wahrheit, euch Affen der Gottheit!" usw. — Hier hören wir das eigentümliche sozialrevolutionäre Pathos der „Räuber", auf dem ihre ideengeschichtliche Bedeutung ruht. Die Räubertragik dagegen, welcher der Held erliegt, indem er zuletzt sein Rächeramt als eine Verirrung erkennt und, das Verbrechen zu sühnen, sich dem Arm der Gerechtigkeit überliefert, die führt ideengeschichtlich durchaus in das moralische Pathos der Aufklärung zurück. So sehr deshalb die „Räuber" durch ihre krasse Beleuchtung des Gegensatzes zwischen Individuum und Gesellschaft und durch die Herausstellung einer sozialrevolutionären Gesinnung den „Götz von Berlichingen" an „Modernität" zu überbieten scheinen, so sehr bleiben sie durch ihre moralische Auflösung des gigantisch aufgeschwellten Konfliktes schließlich hinter Goethes Drama zurück. Bezeichnend genug sagt Schiller am Schlusse seiner Vorrede: „Ich darf meiner Schrift zufolge ihrer merkwürdigen Katastrophe mit Recht einen Platz unter den moralischen Büchern versprechen; das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze. Die Tugend geht siegend davon". In der Tat, betrachtet man die „Räuber" unter dem Gesichtspunkte der Gesamthandlung mit ihrer sühnenden Gerechtigkeit, so scheint das revolutionäre Räuberthema nur die wilde Vorderseite einer ganz und gar auf moralische Rührung berechneten Kehrseite zu sein. Schiller selbst stellt es dem Publikum so hin. In Wahrheit war der moralische Ausgang nur die Rückendeckung für jenes revolutionäre Pathos, das durchaus den eigentlichen Lebensnerv des Stückes bildete. Wie hätte der Dichter sonst das Motto „In tirannos" wählen können, wenn der Hauptakzent seines Dramas das moralische Strafgericht über den Gesetzesübertreter, nicht aber die Sympathie für diesen Revolutionär gewesen wäre, den wir nach Schillers Absicht „verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern" sollen? — Allerdings, ganz anders und viel bewußter hat dieser Räuber Moor gefrevelt als der naive Raubritter Götz, der sich darum auch nur äußerlich gerichtet sieht, obwohl er sich innerlich nicht gerichtet fühlt. Deshalb gibt es auch nur bei ihm jenes schaurige moralische Erwachen, in dem der Frevler die ganze Schwere seines Irrtums begreift: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten! Ich nannte es Rache und Recht, ich maßte mich an, o Vorsehung, die Scharten deines

Schwertes auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gutzumachen, aber, o eitle Kinderei, da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrund richten würden. Gnade, Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte; dein allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand". Dies ist typische Gebärde des moralischen Aufklärungspathos: der Held stirbt für die Idee des moralischen Gesetzes, nicht am Gesetze wie Götz. Und doch, obwohl der Räuber selbst sich zuletzt auf den Standpunkt der Gesellschaftsordnung stellt, so können wir nicht umhin, mit dem verirrten Idealismus dieses Verbrechers zu sympathisieren, der zwar ein Verbrecher, aber selbst als Verbrecher noch menschlich wertvoller als die scheinheilige Gesellschaft ist, in deren Schoße alle Tage im Namen der Gerechtigkeit Dinge geschehen, die das tiefere Gerechtigkeitsgefühl am Ende wirklich einmal zur Empörung treiben können. —

„Die Räuber" sind der Gipfel einer ideengeschichtlichen Reihe, in der das Problem des Konfliktes zwischen dem starken Individuum und der Gesellschaft allmählich zu dieser ganz extremen Form heranwächst. Aus dieser Reihe sind vor allem Klingers „Zwillinge" zu nennen, die bereits einen Teil des Schillerschen Problems vorwegnehmen, obwohl ihr Thema äußerlich ein anderes scheint. Auch hier wirbt der Dichter um Teilnahme für eine von ihrem gesellschaftlichen Schicksal zurückgesetzte Kraftnatur, die mit einem blutigen Verbrechen gegen die Verdrehung der Naturordnung durch die Rechtsordnung rebelliert. Als Naturordnung erscheint das Herrscherrecht des Starken, die Rechtsordnung verfügt jedoch in dem vorliegenden Falle das Herrscherrecht der Erstgeburt. Und Kain erschlägt seinen Bruder Abel, der dem natürlichen Herrscherrechte des Starken, aber Zweitgeborenen, überall kraft seiner Erstgeburt im Wege ist. Auch hier wird die Schreckenstat ausgelöst durch eine Art väterlicher Verstoßung und, schlimmer noch, durch körperliche Züchtigung. Und der Freund des Mißhandelten antwortet nicht anders als Karl Moor: „In diesem Augenblick überfällt mich Menschenhaß, daß meinem Gaumen nach ihnen gelüstet. Laß uns die Menschen anfallen, wenn das Eltern tun! Laß sie uns zerreißen! Leg deinen Degen weg und schärfe deine Zähne! Ha, ich werde wahnsinnig mit dir über das Geschick". — Mit Recht wurde dieses wilde, aber auch von einer neuartigen Auffassung des Konflikts getragene Trauerspiel von den Hamburger Preisrichtern dem Brudermord-Drama Leisewitzens vorgezogen, das zwar auch seine leidenschaftlichen Begebenheiten (trotz ihrem Schema Schuld und Sühne) nicht eigentlich moralisch, sondern mehr unter dem Gesichtspunkte einer unentrinnbaren Fatalität der Leidenschaften dar-

stellte, aber doch nicht wie dasjenige Klingers solch ein gewaltsamer Ausbruch des neuen individualistischen Gefühles war. Allerdings hat auch der Julius v. Tarent seine revolutionären Ideen. Aber sie beleuchten den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft nicht von der Seite der negativen, sondern der positiven Pflichten des Einzelnen gegen die Gemeinschaft. Hier ist der Held ein zur Krone berufener Prinz, der um seiner Liebe willen auf Thron und Reich verzichten will, aber auf die höheren Pflichten seines fürstlichen Standes stößt, die eben das Opfer seiner Liebe von ihm heischen. Und in leidenschaftlicher Aufwallung werden hier alle Verpflichtungen des Individuums, auch des fürstlichen Individuums gegen die Gesellschaft geleugnet, um einem absoluten Individualismus Platz zu machen. Wie kann es Pflichten gegen eine Gesellschaft geben, die die Kulturwohltaten, an denen sie das Individuum teilnehmen läßt, durch die unnatürlichste Beschränkung seiner Lebensfreiheit wieder zunichte macht? „Nur Narren können streiten, ob die Gesellschaft die Menschheit vergifte... beide Teile geben es zu, der Staat tötet die Freiheit!" In schärfster Pointiertheit vernehmen wir hier die Ideologie von Sturm-und-Drang; und der Freiheitsprotest des Individuums richtet sich nicht mehr wie im „Götz" und in den „Räubern" bloß gegen eine schlechte Gesellschaftsordnung, sondern gegen die Idee der Gesellschaft überhaupt. „Und mußte denn das ganze Menschengeschlecht, um glücklich zu sein, durchaus in Staaten eingesperrt werden, wo jeder ein Knecht des anderen und keiner frei ist, jeder an das andere Ende der Kette geschmiedet, woran er seine Sklaven hält?... Ach nur zweierlei bitte ich vom Himmel: Blanca'n und daß ich keinen Augenblick länger nach Luft als nach Freiheit schnappe". — Gab es zur Legitimation einer so staats- und gesellschaftsfeindlichen Moral wohl ein erwünschteres Beispiel als die Geschichte der Agnes Bernauer, die Törring dramatisierte, und in der das Thema des Julius von Tarent erst seine wahre Zuspitzung erfuhr! Die Geschichte der schönen, von dem bayrischen Thronfolger geliebten Baderstochter von Augsburg, die dem Moloch Staat schließlich zum Opfer gebracht und in die Donau gestürzt wird, damit die unerwünschte Mesalliance des künftigen Herzogs ein Ende nimmt? Hier ist geradezu ein klassischer Stoff, an dem sich die individualistische Empörung gegen Staat und Gesellschaft auswirken konnte wie nirgendwo!

In Leisewitzens und Törrings Dramen kämpft Liebesleidenschaft mit Fürstenpflicht, wobei die letztere als tragische Fessel des natürlichen Lebensrechts erscheint. Im „Don Carlos" erfährt diese Auffassung eine Läuterung. Hoffnungslose Liebesleidenschaft und ideale Fürstenpflicht ringen auch hier um die Seele des Helden, der jedoch beides

schließlich miteinander zu versöhnen fähig wird und aus der Hand Elisabeths die große flandrische Mission empfängt, in welcher seine Liebe untergeht. Im „Fiesko" dagegen vertauschen die ringenden Mächte ihre Vorzeichen, und im Kampfe des Helden zwischen der Krone der Liebe und der Krone des Fürsten, den ihm sein holdes Weib nicht leicht macht (IV, 14), siegt als die größere Leidenschaft der unbezähmbare Ehrgeiz, der das Herz seines Lebens ist. Hatte man schon aus dem Bisherigen gesehen, unter wie verschiedenen Gestalten der immer gleiche Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft dramatisches Leben gewinnt, so zeigt ihn gerade der „Fiesko" nochmals von einer anderen Seite. Wir hatten dieses Drama im vorigen Abschnitt als „republikanisches Trauerspiel" gewürdigt, als dessen höchstes Ideal die republikanische Freiheit erscheint. Das Merkwürdige ist nun aber, daß der Dichter zu gleicher Zeit mit dem entgegengesetzten Ideal sympathisiert und sich nicht weniger für den nach der Krone strebenden Cäsar als für die Republik begeistert. Darin liegt eine besondere ideengeschichtliche Pikanterie. Fiesko ist keineswegs der große republikanische Idealist, sondern der verkörperte Wille zur Macht; sein Tyrannenhaß ist nicht der Ausdruck demokratischer Gesinnung, sondern der Rivalität, und sein Republikanertum nur eine vorläufige Maske im Kampf um die Macht. Er ist der geborene Herrscher, der auch in der dem Coriolan nachgebildeten Szene (II, 8) sehr geschickt die Idee der Monarchie gegen die Republik vertritt und den Bürgern an der Hand einer Fabel klarzumachen weiß, daß das Wohl des Staates weder bei der Mehrheit noch bei einer Aristokratie, sondern nur bei der Herrschaft des Stärksten richtig aufgehoben sei. „Laßt uns einen Monarchen wählen, riefen die Tiere einstimmig (so schließt die Fabel), der Klauen und Hirn und nur einen Magen hat; und einem Oberhaupte huldigten alle, einem, Genueser! — Aber (indem er mit Hoheit unter sie tritt) es war der Löwe." Freilich, er ist weit davon entfernt, wie Posa ein demokratischer, so etwa ein monarchistischer Ideologe zu sein. Auch seine Ideologie ist nur die Maske elementaren Machtwillens, der auch mit jeder anderen Ideologie nach der Herrschaft streben würde. Es ist wirkliche Selbsterkenntnis, wenn er seiner Gattin, deren Liebesbesorgnis seinem Herrscherehrgeize Einhalt tun möchte, stolz erwidert: „Das Blut der Fiesker fließt nur unter dem Purpur gesund". Und die Worte, mit denen er die Rollenverteilung der Verschwörer einleitet, „wenn ich nicht der Souverän dieser Verschwörung bin, so hat sie auch ein Mitglied verloren", verraten seine Seele deutlicher, als in diesem Augenblicke klug ist. Aber Schiller wollte in ihm nicht bloß einen vom Dämon seiner Leidenschaft zum Verbrechen getriebenen Macbeth zeichnen, so wenig er dem

Cäsarengelüste des Helden seinen verbrecherischen Charakter nehmen will; sondern er sah in ihm begeistert den Übermenschen, der jenseits von Gut und Böse steht, so daß gerade das seine menschliche Größe ausmacht, was bei minder großen Naturen Verbrechen heißt. Jawohl, dieser Fiesko begeht ein politisches Verbrechen! Auch in Schillers Augen. Nicht ohne Grund läßt er zuletzt noch den Verrina sagen: „Herzog, sage mir, was verbrach denn der arme Teufel (der Mohr), den Ihr am Jesuiter-Dom aufknüpftet?" — „„Die Kanaille zündete Genua an"". — „Aber doch die Gesetze ließ die Kanaille noch ganz?" Jedoch eine solche Natur hat zum Verbrechen das Recht der Kraft, das Ausnahmerecht des Genies. Ein solcher Mann ist von der Natur zum Herrscher gemacht und hat darum ein natürliches Recht, nicht unter, sondern über dem Gesetze der Allgemeinheit zu stehen. Dies ist nicht nur die Auffassung Schillers, sondern auch der Gedankengang des Fiesko, mit dem er in dem großen Monologe das Verbrechen gegen die Republik vor dem eigenen Gewissen rechtfertigt. Dieser Monolog, oder besser die beiden zusammengehörigen Monologe (II, 19 und III, 2), die den Helden gewissermaßen auf dem Scheidewege zwischen Aufklärung und Sturm-und-Drang zeigen, bezeichnen eben darum einen Gipfelpunkt der Ideengeschichte. — Eben hat Fiesko mit großartiger Geste das Gemälde, mit dem die Verschworenen seine Gesinnung erforschen wollen, mit den stolzen an den Maler gerichteten Worten umgeworfen: „Geh, deine Arbeit ist Gaukelwerk — der Schein weiche der Tat! Ich habe getan, was du... nur maltest!" Eben hat er sich nach der Enthüllung seiner genialen Vorbereitungen zum Tyrannensturze in der Bewunderung der Verschworenen gesonnt, da versucht ihn zum ersten Male bei wachem Bewußtsein der Gedanke an die Möglichkeit, sich selber zum Herzog von Genua zu machen. „Republikaner Fiesko? Herzog Fiesko? Gemach, hier ist der jähe Hinuntersturz, wo die Mark der Tugend sich schließt, sich scheiden Himmel und Hölle". Aber wie nur ein Fiesko die Versuchung von sich weisen kann, endet er mit den Worten, die er bald widerrufen wird: „Ein Diadem erkämpfen ist groß, es wegwerfen ist göttlich. Geh unter, Tyrann! Sei frei, Genua, und ich... dein glücklichster Bürger!" Allein die Versuchung kommt stärker wieder. „Daß ich der größte Mann bin im ganzen Genua? und die kleineren Seelen sollten sich nicht unter die große versammeln? — Aber ich verletze die Tugend? Tugend? Der erhabene Kopf hat andere Versuchungen als der gemeine; sollte er Tugend mit ihm zu teilen haben? Der Harnisch, der des Pygmäen schmächtigen Körper zwingt, sollte der einem Riesenleib anpassen müssen? (Die Sonne geht auf über Genua.) Diese majestätische Stadt! Mein! Und darüber emporzuflammen gleich dem

königlichen Tag, darüber zu brüten mit Monarchenkraft, alle die kochenden Begierden, alle die nimmersatten Wünsche in diesem grundlosen Ozean unterzutauchen? — Gewiß! Wenn auch des Betrügers Witz den Betrug nicht adelt, so adelt doch der Preis den Betrüger. Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren, es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde. — Gehorchen! Herrschen! Ungeheure schwindlichte Kluft ... Sein und Nichtsein! — Zu stehen in jener schrecklich erhabenen Höhe ... tief unten den geharnischten Riesen Gesetz am Gängelbande zu lenken ... die unbändigen Leidenschaften des Volkes gleich so vielen strampfenden Rossen mit dem weichen Spiele des Zügels zu zwingen ... Ha, welche Vorstellung, die den staunenden Geist über seine Linien wirbelt! Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen. Nicht der Tummelplatz des Lebens, sein Gehalt bestimmt seinen Wert!" — Es gibt wenige Szenen im deutschen Drama, in denen der Wille zur Macht einen rhetorisch imposanteren Ausdruck fände, aber auch wenige Gestalten, in denen sich der Ehrgeiz einer großen Natur hinreißender verkörperte als in diesem, von Schiller mit den glänzendsten Eigenschaften verführerisch ausgestatteten Fiesko. Denn Schillers ganzes Trachten ist ja darauf gerichtet, den verbrecherischen Machtwillen seines Helden durch sein natürliches Genie menschlich berechtigt zu machen. Das unterscheidet ihn charakteristisch von Macbeth. So wenig wie ein Vollbluthengst unter einer Herde gemeiner Pferde laufen kann, ohne sich sehr bald seiner Kraft bewußt zu werden, so natürlich ist die Versuchung für eine Natur von der allseitigen Überlegenheit des Fiesko, auch äußerlich den Platz in der Gesellschaft einzunehmen, der ihm innerlich überall von selbst zufällt. — Deshalb fällt auf den schließlichen Untergang des Helden auch durchaus nicht etwa das Licht jener gerechten Vergeltung, von der das Ende des Räubers Moor umwittert wird. Nicht wie bei diesem kommt es bei Fiesko am Ende seiner Laufbahn zu einem moralischen Erwachen, an dem er innerlich zerbricht, sondern bis zuletzt verläuft das Leben dieses echten Renaissancemenschen als ein steiler Adlerflug zu den Sternen. Und auf die gutgemeinte Mordtat eines männlichen, aber beschränkten Geistes, der einer bloßen Idee dies heroische Leben zum Opfer bringt, fällt von dem stürzenden Fiesko nur ein verächtlicher Blick, dem sich auch der Zuschauer nicht entziehen kann. Auch wir beugen uns aller republikanischen Freiheitsideologie zum Trotz vor dem lebendigen Rechte des großen Einzelmenschen.

4.

Die Vernunft der Gesellschaft umgibt den natürlichen Egoismus des Individuums nicht nur mit dem Gesetz, dessen Übertretung sie unter Leibesstrafe stellt, sondern auch mit der Sitte, deren Übertretung nur die gesellschaftliche Ächtung nach sich zieht. Und in ihrem Brennpunkte steht die Geschlechtsmoral, die ja so gern auch den Mittelpunkt der Dichtung bildet. Hier aber wiederholt sich nur in neuer Form das alte Spiel, daß die Ideen der Aufklärung und der Sturm-und-Drang-Bewegung, obwohl sie einer im Grunde gleichen Gesamteinstellung entspringen, doch untereinander im Verhältnisse eines scharfen Gegensatzes stehen. —

Die gleiche Gesamteinstellung ist bedingt durch die der irdischen Glückseligkeit zugewandte Weltleidenschaft, mit der Aufklärung und Sturm-und-Drang gemeinsam gegen die christliche Idee der Weltflucht protestieren. Und der typische Ausdruck dieser Einstellung ist es, daß sie sich gemeinsam gegen das absolute Keuschheitsideal des Klosters empören: die Aufklärung vorzüglich mit den Waffen der Verspottung (Voltaires „Pucelle" u. a.) oder der überlegenen Ironisierung der sich zu unnatürlichen Heiligen emporschraubenden Menschen, die dann doch jeder Fleischesversuchung zum Opfer fallen (das ständige Thema der Wielandschen Dichtung), die Sturm-und-Drang-Dramatik aber mit den wuchtigeren Waffen aus dem Arsenal von Rousseaus Naturevangelium. — Gleich im „Götz von Berlichingen" begegnet uns ja die Gestalt des Bruders Martin, der den Helden schmerzlich um seinen Harnisch, sein Weib und überhaupt um sein ganzes freies Leben beneidet. Denn beschwerlicher kommt ihm nichts in dieser Welt vor als „nicht Mensch sein dürfen". „Armut, Keuschheit und Gehorsam — drei Gelübde, deren jedes, einzeln betrachtet, der Natur das Unausstehlichste scheint, so unerträglich sind sie alle. Und sein ganzes Leben unter dieser Last, oder der weit drückenderen Bürde des Gewissens mutlos zu keuchen! O Herr, was sind die Mühseligkeiten Eures Lebens gegen die Jämmerlichkeiten eines Standes, der die besten Triebe, durch die wir werden, wachsen und gedeihen, aus mißverstandener Begierde Gott näher zu rücken, verdammt?" — „Er dauert mich! (sagt Götz am Ende) das Gefühl seines Standes frißt ihm das Herz!" — Auch im Julius von Tarent, wo das von zwei Brüdern leidenschaftlich umworbene Mädchen, damit weiteres Unheil verhütet werde, hinter die Mauern eines Klosters gebracht worden ist, lodert der Kampf zwischen weltlicher und geistlicher Gesinnung. Der Erbprinz fordert von der Äbtissin die Herausgabe des Mädchens: „Nonne oder nicht Nonne! Was ist älter, die Regel der Natur oder die Regel des Augustinus? In meine Kammer will ich

sie führen, und wenn sie eine Heilige geworden wäre ...!" Eine Unterredung wird schließlich gewährt; aber das Herz des Mädchens, das bis dahin eine wirkliche Braut des Himmels war, wird von Stund an von einem unerträglichen Zwiespalt gleich heiliger Gefühle hin und her gerissen; Himmel und Erde streiten sich um ihre Seele. Als sie bei der Äbtissin, die selbst um einer unglücklichen Liebe willen einst ins Kloster gegangen ist, Trost sucht und sich zu den herausfordernden Worten versteigt: ...„Ich beneide keine Heilige, gönne ihr ihren Weihrauch, ihren Glanz und ihre Palmen... Seien Sie versichert, Äbtissin, keine von diesen Weibern hat wie ich geliebt...", da erhält sie die überraschende Antwort: „Du hast recht, eine Heilige ist bloß eine schöne Verirrung der Natur". Und mit Bezug auf die verzweifelten Reden der Ärmsten, die durch die Widernatürlichkeit der Klosterregel um ihre natürliche Weibesbestimmung betrogen ist, spricht der Dichter durch den Mund der Äbtissin: „Ach solche Klagen hörte dieses Gewölbe seit Jahrhunderten". — Auch die Lyrik sog aus dem Nonnenschicksal eine Fülle melancholischer Stimmungen, in denen vor allem Miller mit seinen Nonnenliedern exzellierte. Aufklärung und Sturm-und-Drang sind sich also darin einig, daß das höchste Ideal nicht die Verleugnung, sondern die Erfüllung unseres natürlichen Menschentumes sei, nicht das christliche Heiligen-, sondern das antike Humanitätsideal. Allein sie unterscheiden sich in der näheren Bestimmung dieses Humanitätsideals und so auch in der Auffassung einer wahrhaft menschlichen Geschlechtsmoral.

Denn wenn auch die Aufklärung der Keuschheit, als der widernatürlichen Unterdrückung natürlicher Triebe, die Krone eines absoluten Ideals nicht zuzubilligen vermag, so besteht sie nichtsdestoweniger auf der Idee eines vernünftig geregelten Geschlechtsverkehrs, und auch für sie wird die Keuschheit zu einem Ideal: außerhalb der gesellschaftlich sanktionierten Form des Liebesbundes, der monogamischen Ehe. Mit äußerster Strenge wacht auch sie — theoretisch — über die Tugend vor allen Dingen des Mädchens und die Unverletzlichkeit der Ehe, und ihre Dichtung, klassisch vertreten durch Richardson, aber auch Lessing, feiert mit allem Nachdruck den heroischen Widerstand des Mädchens gegen den Verführer (Pamela), seine freiwillige Buße für einen Fehltritt (Miß Sara Sampson), die gewaltsame Kombination von beiden (Clarissa), den Selbstmord zur Verteidigung der weiblichen Tugend gegen die Gewalt (Emilia Galotti) usw. Freilich auch in der Dichtung der Aufklärung werden oft genug die verlorene Tugend und die gebrochene Ehe der Gegenstand der Darstellung, der als solcher natürlich in keiner Periode der Literaturgeschichte fehlt. Aber was das Entscheidende ist: überall erscheint hier das Individuum im Unrecht, und der Dichter steht

auf der Seite der Sitte! Selbst da, wo, wie bei Wieland, unter einem nachsichtigen Schmunzeln des Dichters fleischlich gesündigt wird, wird auch in den Augen des Dichters schließlich doch eben „gesündigt" — nicht etwa ein Recht ausgeübt, was die Sitte bricht. Stets bleibt der Liebesgenuß außer mit einem rechtmäßigen Ehegenossen die verbotene Frucht, die gerade darum eine besondere Anziehungskraft, und nicht nur für die Dichtung, erhält. Und die ganze Anakreontik ist nichts anderes als ein mehr oder minder offener Mückentanz um die geschlechtliche Flamme, an der sich mit allem Raffinement zu erwärmen gesellschaftlich gerne gestattet, jedoch auf das strengste verboten ist, unraffiniert darin zu verbrennen. —

Nun liegen die Dinge keineswegs so, daß die Geschlechtsmoral, die sich als eine aufgeklärte von der christlichen nur durch ihre unmetaphysische und bloß gesellschaftliche Begründung unterscheidet, von der Dichtung der Sturm-und-Drang-Periode grundsätzlich etwa geleugnet würde! Sieht man von einigen, kaum ernst gemeinten ideologischen Extravaganzen ab, so denkt auch in dieser Krisis der moralischen Ideale niemand daran, an der monogamischen Grundlage der Gesellschaft zu rütteln. Die Ehebrüche, die vereinzelt hier wie überall Gegenstand der dramatischen Dichtung sind, werden entweder durchaus im moralischen Sinne der Aufklärung behandelt, wie in Klingers „Leidendem Weib", der unter ihren Gewissensbissen zugrunde gehenden Ehebrecherin, oder sind in bezug auf das Problem der Geschlechtsmoral überhaupt nicht prinzipiell gemeint, wie die auch von Goethe nicht anders denn als schöne Sünderin verstandene Adelheid im „Götz" oder Müllers Golo, der die eheliche Treue Genovevas auch mit verbrecherischen Mitteln vergeblich zu erschüttern sucht. — Ja erst in der Sturm-und-Drang-Dichtung werden mit größerem Nachdrucke gewisse Folgerungen gezogen, die mindestens schon in der Ideologie der Aufklärung entspringen und durch den neuen Subjektivismus nur eine schärfere Zuspitzung erfahren: Freiheit der Gattenwahl, d. h. im Gegensatz zu jeder irgendwie unfreiwillig vollzogenen Konvenienzehe das Ideal der freiwillig geschlossenen und vor allem von wirklicher Liebe getragenen Ehe! Auch für die Aufklärung ist ja die Ehe nur als eine selbstgewollte, d. h. auf Freiheit beruhende Bindung eine vernünftige Institution. Und wenn der Sturm-und-Drang als die heiligste Verbindung weniger den auf „Freiheit" als gerade auf der Zwangsläufigkeit der geschlechtlichen Anziehung zwischen bestimmten Individuen beruhenden Ehebund proklamiert, so ist das zwar theoretisch eine sehr charakteristische Verlegung des Schwerpunktes in der Ideologie der wahren Ehe, aber nur eine Verstärkung der gemeinsamen Forderung, daß die Gattenwahl als eine innerlichste Angelegenheit

des Menschen frei sein müsse von allen äußeren Beschränkungen, wie vor allen Dingen von den Rücksichten des Standes. Tatsächlich erscheint diese allgemeine Idee in der Dichtung dieser Zeit vorzüglich als der Konflikt von Stand und Liebe, der zum erstenmal in Rousseaus Neuer Héloïse die Gemüter leidenschaftlich erregt. Dabei wird das Ehehindernis des Standesunterschiedes, wie auch in dem Rousseauschen Briefroman, zunächst als eine gegebene Tatsache hingenommen, gegen die nicht anders protestiert wird als durch das menschliche Unglück, was in besonderen Fällen dadurch entsteht und nun zum Gegenstande der Dichtung wird: wie in H. L. Wagners „Reue nach der Tat" (1775), wo der Sohn einer Justizrätin nicht die Tochter eines Kutschers heiraten darf, darüber wahnsinnig wird, das Mädchen sich vergiftet und die Mutter in Verzweiflung gerät. So ist es auch im „Hofmeister" von Lenz, wo die Liebenden, eine adelige Schülerin und ihr Hauslehrer, sich von dem Beispiel der Neuen Héloïse verführen lassen und ein böses Schicksal erdulden müssen, da sie charakteristischerweise eine eheliche Verbindung zwischen sich überhaupt nicht einmal in Erwägung ziehen. — Diesem völlig unheroischen und sonst auch ziemlich kläglichen Liebespaare fehlt noch durchaus jener idealistische Zug, der erst in Schillers „Kabale und Liebe" den Konflikt in die Sphäre der Tragödie hebt. Freilich, wie schon früher ausgeführt, bewährt sich auch hier das bürgerliche Mädchen noch als die zaghafte und an das Herkommen gebundene unfreie Seele, die ihrem Ferdinand auf seiner heroischen Bahn nicht folgen kann und sich statt dessen mit der Idee eines jenseitigen Lebens tröstet, wo „die Schranken des Unterschiedes einstürzen, von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes, und Menschen nur Menschen sind". Dafür erscheint um so mehr der Mann von dem heiligen Naturrechte wahrer Liebe, das alle anderen Rechte bricht, durchdrungen, und es ist besonders wirkungsvoll, daß nicht ein Bürgerlicher, sondern der Adelige selbst es ist, der mit idealistischem Pathos die künstliche Scheidewand zwischen den Ständen niederreißt. „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen, oder die Töne eines Akkords auseinanderreißen? Ich bin ein Edelmann ... laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann!" Hier wird der Kampf um die Freiheit der Gattenwahl wirklich zu einem Kampfe der Weltanschauungen: „Wir wollen doch sehen, ob die Mode oder die Menschheit auf dem Platze bleiben wird!" Und es handelt sich nicht nur um Ferdinand und Luise, sondern um einen Akt von grundsätzlicher Bedeutung, dessen wir Zeugen sind, wenn sechs Jahre vor der französischen Revolution der deutsche Edel-

mann erklärt: „Durchreißen will ich alle diese eisernen Ketten des Vorurteils... Frei wie ein Mann will ich wählen, daß diese Insekten am Riesenwerke meiner Liebe hinaufschwindeln". —

Auch in dieser Hinsicht ist die Sturm-und-Drang-Periode also nur die Vollendung der Aufklärung. Indem sie für eine innerliche Auffassung der Ehe kämpft, kämpft sie, ohne es ausdrücklich zu wollen, auch für die Ehe selbst. Und doch erhebt sie sich über die Geschlechtsmoral der Aufklärung gerade dadurch, daß sie, ohne die Idee der monogamischen Ehe grundsätzlich zu erschüttern, doch tatsächlich eine Auffassung des außerehelichen Geschlechtsverkehrs bekundet, die die Ehe weniger als ein Ideal denn als ein notwendiges Übel erscheinen läßt. Und gerade an diesem Punkte liegt das Neue, das Eigentümliche und Bedeutsame der Sturm-und-Drang-Dichtung. — Die klassischen Gestalten in einer dieser Hinsichten sind Klärchen und Gretchen, die Mädchen einfacher Gesellschafts- und ebensolcher Bildungskreise, die auch ohne die Formalität der Eheschließung dem Manne ihrer Wahl als etwas ganz Natürliches ihre höchste Liebesgunst gewähren: nicht im Zusammenhang mit irgendeiner bewußten Auflehnung gegen die Idee des Standesunterschiedes, dessen gesellschaftliches Recht nicht weiter in Frage gestellt wird, sondern als ein Naturrecht wahrer Liebeszusammengehörigkeit, das — und darin liegt das Entscheidende — über aller Sitte steht. Hier wird nicht wie in „Kabale und Liebe" der Versuch gemacht, für das Naturrecht der Liebe auch die gesellschaftliche Legitimation zu ertrotzen, hier ist die Liebe vielmehr jener Sphäre völlig entrückt, wo sie noch der gesellschaftlichen Legitimation bedarf. Und das ideengeschichtlich Entscheidende liegt gerade in dem Umstande, daß das, was vom gesellschaftlichen Standpunkte aus eine unverzeihliche Übertretung der Sitte ist, hier überhaupt nicht mehr unter dem Gesichtspunkte der gesellschaftlichen Sitte, sondern (in einem ganz unchristlichen Sinne) sub specie aeterni gewertet wird. Was Klärchen und Gretchen tun, untersteht nach der Auffassung des Dichters nicht mehr der Jurisdiktion der gesellschaftlichen Sitte, sondern einem Ausnahmerechte, das nur für das menschlich Große Gültigkeit besitzt! Hier findet die „moralische" Beurteilung ihre Grenze! Mit diesen Gestalten holdester Poesie befinden wir uns in einem Reiche jenseits von Gut und Böse. — Im „Egmont" wird das auch mit Worten leise angedeutet. „Ich muß es nun tragen (sagt die Mutter zu Klärchen), daß meine Tochter..." Kläre (mit ausbrechenden Tränen): „Mutter, Ihr wollt's nun! Ihr habt Eure Freude, mich zu ängstigen". Mutter (weinend): „Weine noch gar! Mache mich noch elender durch deine Betrübnis... Ist mir's nicht Kummer genug, daß meine einzige Tochter ein verworfenes Geschöpf ist?" Kläre (auf-

stehend und kalt): „Verworfen!? Egmonts Geliebte verworfen? Welche Fürstin neidete nicht das arme Klärchen um den Platz an seinem Herzen! O Mutter — meine Mutter, so redetet Ihr sonst nicht. Liebe Mutter, seid gut! Das Volk, was das denkt, die Nachbarinnen, was die murmeln! Diese Stube, dieses kleine Haus ist ein Himmel, seit Egmonts Liebe drin wohnt". Begreift man den Sinn dieser nie gehörten Sprache? Diese illegitime Liebe hat sogar ihren Stolz! Was sie tut, tut sie, ohne ausdrückliche Mißachtung der Sitte, doch mit gutem Gewissen in dem Bewußtsein ihres Ausnahmerechts. Eine solche Liebe ist ein Schicksal, das seine Träger dadurch rechtfertigen, daß sie sich seiner würdig zeigen und außer dem amor fati auch das hohe Bewußtsein haben, daß Schicksal verpflichtet. In dem vollen Bewußtsein ihres Schicksals hat Klärchen sich Egmont gegeben, und sie traut sich die Kraft zu, dieses Schicksals würdig zu bleiben. Als die Mutter in verständlicher Besorgnis um die Zukunft ihres Kindes leise darauf hindeutet, daß Klärchen wenigstens so klug sein solle, den treuen Brackenburg in Ehren zu halten, der sie noch einmal glücklich machen könne — denn „die Jugend und die schöne Liebe, alles hat sein Ende, und es kommt eine Zeit, wo man Gott dankt, wenn man irgendwo unterkriechen kann" — da schaudert Klärchen, schweigt und fährt auf: „Mutter, laßt die Zeit kommen wie den Tod, dran vorzudenken ist schreckhaft! Und wenn er kommt! Wenn wir müssen... dann... wollen wir uns gebärden, wie wir können!" Wahrhaftig, dieses Mädchen ist ihres Schicksals, von einem Manne wie Egmont geliebt zu werden, würdig. Das Schicksal, das sie heldisch zuletzt mit freiwilligem Tode besiegelt, hat sie geadelt. Und die wunderbare Kunst des Dichters besteht nicht zum wenigsten darin, daß er es vermocht hat, diese Gestalt, die unter dem Gesichtspunkte gesellschaftlicher Geschlechtsmoral in der Tat ein „verworfenes Geschöpf" ist, mit einem Glorienschein zu umgeben, so daß alle, die ihr nahekommen, und auch wir, uns ihrem höheren Adel beugen müssen. — Dafür ist nicht zum mindesten die hier besonders auffällige Stellung der Mutter bedeutsam, die, der üblichen Stellungnahme einer Mutter in solchen Fällen entgegen, die Tochter wenn auch mit traurigem Kopfschütteln dennoch in dem instinktiv richtigen Gefühle gewähren läßt, daß hier Schicksal ist, das nicht nach gewöhnlichem Maße gemessen werden darf. Auch wenn sie in dem Zwiespalt ihrer Gefühle mit gelegentlichen Vorwürfen nicht ganz zurückhalten kann, so muß sie doch gleichsam zu ihrem eigenen Erstaunen heimlich auf Seiten Klärchens sein, das ihr Verstand als verworfenes Geschöpf betrachten muß und ihr besseres Gefühl doch nicht als solches betrachten kann. — Ebenso wesentlich aber ist die edle Achtung, die Egmont seiner Geliebten entgegenbringt. Auch er ist weit davon entfernt, niedrig von

Klärchen zu denken. Und es ist nicht nur für seine Auffassung ihres Verhältnisses, sondern auch ideengeschichtlich ein tiefbedeutsamer Augenblick, wenn Klärchen, seine Worte mißdeutend, es wäre nicht Furcht, sondern nur jungfräuliche Scham, die sie vor der majestätischen Regentin empfinden würde, die Augen niederschlägt, seine Hand nimmt, sich an ihn lehnt, und nun Egmont, das Mißverständnis begreifend, sie mit den herzlichen Worten an sich zieht: „Ich verstehe dich, liebes Mädchen! Du darfst die Augen aufschlagen" — und ihr die Augen küßt. Welch eine vom Standpunkt gesellschaftlicher Geschlechtsmoral unerhörte Auffassung, daß dieses verworfene Geschöpf die Augen aufschlagen darf! Unerhört, wie uns die sittliche Entrüstung selbst von Goethes guten — Freundinnen beweist, die wie die Frau von Stein oder Karoline Herder nur mit Naserümpfen von solchen „Geschöpfen" oder gar von diesen „Dirnen" sprachen, mit denen sich die Phantasie des Dichters bedauerlicherweise so viel zu schaffen mache. — Entscheidend aber dafür, daß auch wir instinktiv darauf verzichten, an dieses Verhältnis den gesellschaftsmoralischen Maßstab anzulegen, und die Auffassung des Dichters teilen, der ihm sogar eine besondere Weihe verliehen hat, ist nicht vor allen Dingen sein heroisches Ende, sondern das eigentümliche Wunder: daß dieses „unmoralische" Verhältnis von einem Zauber der — Keuschheit umwoben ist, der den Geist der bürgerlichen Geschlechtsmoral auf das tiefste beschämt. Das gilt erst recht auch von dem Liebesschicksal Gretchens. Und die gar nicht zu überschätzende ideengeschichtliche Bedeutung dieser beiden Gestalten beruht in der Tat nicht nur auf der Offenbarung einer Region des Lebens, die über alle bürgerliche Sitte erhaben ist, sondern auch auf der Offenbarung einer natürlichen Sittlichkeit, die jede konventionelle Sittlichkeit an innerem Wert weit unter sich läßt. Eine Liebe wie diejenige Klärchens und Gretchens hat nicht nur den Charakter einer ausnahmsweise zu entschuldigenden Schuld, sondern verkörpert die Höhe einer sittlichen Unschuld, die nur ganz reinen Naturgeschöpfen eigen, von der gesellschaftlichen Sittlichkeit aber überhaupt nicht zu erreichen ist.

Noch wundersamer als im „Egmont" ist es Goethe in der Faustdichtung gelungen, den Zauber holdester Liebesunschuld zu verkörpern. Ja es gibt überhaupt keine Gestalt der Weltliteratur, die sich im Ausdrucke dieses Zuges mit dem deutschen Gretchen messen könnte. So ist es zwar nicht wenig mißlich, eine von solcher Poesie umflossene Gestalt, deren menschliches Wesen sich unmittelbar dem natürlichen Gefühl erschließt, in einen ideengeschichtlichen Zusammenhang hineinzustellen, der uns in ihrer Gegenwart so gar nicht zum Bewußtsein kommt; und doch übersehen wir erst so die eminente historische Bedeutung dieser

Gestalt, die wir im allgemeinen nur als künstlerische Leistung zu würdigen pflegen. Diese historische Bedeutung aber liegt in der von ihr verkörperten sittlichen Paradoxie einer unschuldigen Schuld oder auch einer keuschen Unkeuschheit. Und das vorliegende Problem wird hier noch mehr als in der Figur Klärchens bis auf seine letzten Wurzeln bloßgelegt. Denn während nicht nur das Liebesverhältnis Klärchens, sondern auch ihre ins Heroische hinüberspielende Gestalt es nicht allzu schwer machen, beiden ein Ausnahmerecht einzuräumen, haben wir in der Faustdichtung den völlig typischen Fall einer naiven Liebeshingabe, die weder durch die Gestalt des Mädchens noch durch diejenige des Mannes äußerlich einem Ausnahmerechte zu unterliegen scheint. Der heroische aber auch sehr ideale Zug, der Klärchen nicht nur eine besondere menschliche Größe, sondern auch den Stolz eines guten Gewissens gibt, fehlt dem ganz realistisch gesehenen Gretchen, die in keiner Hinsicht über die Bärbelchen, Lieschen und Sibyllen hinausragt und durchaus den Typus der kleinbürgerlichen Unschuld darstellt, völlig. Sie hat keineswegs jene innere Freiheit, die Klärchen in der Auffassung ihres Schicksals bekundet. Mit allen Fasern bleibt sie vielmehr den kirchlich und sozial gebundenen Anschauungen ihres kleinbürgerlichen Lebenskreises verhaftet. Wie sie in der Brunnenszene sich beschämt eingestehen muß, hat auch sie immerzu in den Chor derer tapfer eingestimmt, die pharisäerhaft über ein „gefallenes Mädchen" abgeurteilt haben. „Wie konnt ich über andrer Sünden nicht Worte gnug der Zunge finden! Wie schien mir's schwarz, und schwärzt's noch gar, mir's immer doch nicht schwarz gnug war, und segnet mich und tat so groß . . .!" Völlig naiv lebt sie in den moralischen Anschauungen ihrer äußerlich und innerlich beschränkten kleinen Welt, deren sich grundsätzlich zu überheben ihr niemals in den Sinn kommen könnte. Ein Wort im Stile Klärchens: „eine Verworfene? Faustens Geliebte eine Verworfene?!" ein solches Wort zu ihrer Mutter, die vielmehr durch einen Schlaftrunk ängstlich vor dem Geheimnis behütet werden muß, wäre in ihrem Munde undenkbar. Obgleich sie, ohne zu zögern, in rührender Selbstverständlichkeit dem Geliebten auch ihr Mädchentum hingibt, wird sie doch von dem Bewußtsein kaum jemals verlassen, eben damit eine Sünde zu begehen. Ganz anders als in Klärchen, die auch in dieser Hinsicht als eine Ausnahmenatur erscheint, schlägt in ihr das Gewissen der bürgerlichen Geschlechtsmoral, von der sie sich wohl durch die Tat, aber nicht im Geiste zu befreien vermag. — Und gerade darauf beruht ihre Tragödie; gerade darin besteht die so viel tiefere Erschöpfung des hier obwaltenden Konfliktes, den Klärchen in seiner ganzen Tiefe gar nicht durchlebt. Im Verhältnis zu Gretchen ist Egmonts Geliebte eine Eman-

zipierte. Aber Gretchen, die sich aus einem ihr selber unbegreiflichen Zwange dem Geliebten ergibt, obgleich sie vor ihrem Bewußtsein dadurch zur Sünderin wird, ist ein erhabenes Geschöpf neben Luise Millerin, die in ihrer sklavischen Gebundenheit an die erlernten Moralbegriffe ihrer Gesellschaftskreise einer Tat wie derjenigen Gretchens überhaupt nicht fähig ist. In Luise ist das natürliche Gefühl von den bürgerlichen Moralbegriffen vollständig unterjocht, bei Gretchen ist es nur die Vorstellungswelt, der gegenüber ihr natürliches Gefühl seine innerste Freiheit bewahrt. Und dieses natürliche Gefühl sagt ihr in Faustens Armen: du darfst!... was die Sitte verbietet. Sie „begreift" das zwar eigentlich selber nicht — denn wie könnte ihr kleines Mädchengehirn begreifen, daß die Sitte eine Regel für die Allgemeinheit, nicht aber ein Urteil ist über den individuellen Fall —; aber auch als es geschehen ist, kann sie vor ihrem Herzen Anklage nicht erheben: denn „alles, was mich dazu trieb, Gott, war so gut! ach war so lieb!" Ihre menschlich so tief ergreifende Tragödie ist es also, daß sie, die durch Erziehung so ganz mit der Geschlechtsmoral der bürgerlichen Gesellschaft verwachsen ist, doch von dem natürlichen Schicksal ihres Weibtums dazu getrieben wird, diese bürgerliche Geschlechtsmoral zu übertreten; daß sie das Klärchenschicksal hat, ohne einem Klärchenschicksal innerlich gewachsen zu sein; daß sie, ganz allgemein gesprochen, von einer höheren Naturmacht, der sie zwangsläufig folgen muß, zu einer Tat getrieben wird, die über ihre Kraft geht. Sie gerät durch Schicksal aus ihrer natürlichen Bahn — aber auf die natürlichste Weise. Unschuldig wird sie schuldig. Und es ist wiederum die ganz unvergleichliche Kunst des Dichters, gerade diesen Eindruck einer unschuldig Schuldiggewordenen in höchster Reinheit hervorzubringen. — Zwar fehlt auch ihr nicht die holde Sinnlichkeit, die der Schmelz jedes wahren Mädchentumes ist; und sie fehlt ihr weniger als dem herberen Klärchen, deren Sinnlichkeit von dem heldischen Zuge ihres Wesens überdeckt wird; aber sie liegt auch bei ihr so vollkommen im Unbewußten, hat so wenig den Charakter aktiver Begehrlichkeit, daß auch diese unter dem Anhauche der Liebe eben erblühende Mädchenknospe zwar wegen ihres ausgesprochen mütterlichen Instinkts weniger als Klärchen den Eindruck der Jungfräulichkeit, wohl aber den vollkommener Keuschheit macht — und gerade am meisten da, wo sie sich ohne alles schämige Zieren dem natürlichen Wunsche des Geliebten ergibt — mit Worten, wie nur ein ganz großer Dichter sie zu finden vermag: „Seh ich dich, bester Mann, nur an, weiß nicht, was mich nach deinem Willen treibt; ich habe schon so viel für dich getan, daß mir zu tun fast nichts mehr übrig bleibt". Was ist Unschuld? Ein natürlicher Grad des geschlechtlichen Triebes im Zustande annähernder

Unbewußtheit. Hier haben wir ihr reinstes Bild: „weiß nicht, was mich nach deinem Willen treibt". Vor allen Dingen ist geschlechtliche Unschuld aber die Unwissenheit um den Sinnengenuß, der nicht wie für die Hetärengestalten Heinses das eigentliche Motiv, sondern gleichsam nur die geahnte Freudenzugabe eines Lebensvorganges bildet, der in ganz anderen Tiefen als der sinnlichen Genußsucht des Individuums seinen wahren Ursprung hat. Ihr Urbild ist Gretchen. Und der Sitte nicht achtend, deren Stimme die stärkere Stimme der Natur in diesem Augenblicke übertönt, erfüllt sie, ihrer Bestimmung getreu, ihr Frauenschicksal, unschuldig über die unsichtbare Schwelle tretend, hinter der auch sie sich plötzlich schuldig fühlt. — Wohl durch nichts wird dieser Zauber der geschlechtlichen Unschuld offenbarer als durch die geniale Eingebung des Dichters, den als Wollüstling auftretenden Faust gerade durch den Anblick von Gretchens Schlafgemach zur Ehrfurcht vor dem Heiligtume der Mädchenunschuld zu bringen. „Umgibt mich hier ein Zauberduft? Mich drang's, so grade zu genießen, und fühle mich in Liebestraum zerfließen! Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?" Nein, aber ein Spiel jenes Zaubers, mit dem die Natur die Unschuld schützend umgibt. Man kann diesen Zug nicht genug bewundern, der wie kein anderer uns von vornherein mit dem entscheidenden Eindrucke von Gretchens Wesen erfüllt, und übrigens auch noch einmal von Mephisto unterstrichen wird, als er dem, wie ein erotischer Freibeuter auftretenden Faust mit Rücksicht auf die Unschuld seines begehrten Opfers entgegenhalten muß: „Über die habe ich keine Gewalt!" Wie weiß auch Gretchen selbst sich mit den natürlichen Waffen unschuldigen Mutterwitzes des frech vor der Kirche auf sie zutretenden Faust zu erwehren, der erst da zu einer Gefahr für ihre Unschuld wird, als er seine zynische Liebesauffassung von ihrem Mädchentume auf das tiefste beschämt fühlt! „Und träte sie den Augenblick herein, wie würdest du für deinen Frevel büßen! Der große Hans, ach, wie so klein! läg, hingeschmolzen, ihr zu Füßen". Aber wie sich der Dichter, von keinerlei falschem Idealismus behindert, einerseits durchaus nicht scheut, an dieser im tiefsten Innern unschuldigen Mädchengestalt, wie in der Schmuckszene, auch die Züge unschuldiger Eitelkeit hervortreten zu lassen, so findet er anderseits den unendlich tiefen Zug, die Unschuld durch das instinktive Ahnungsvermögen gegenüber dem Bösen zu offenbaren. Und dieses erfüllt sie nicht nur mit jenem unheimlichen Grauen vor Mephisto, das Faust ihr auf keinerlei Weise auszureden vermag, sondern auch mit jener unbewußten Witterung für die heraufziehende, aber noch unbekannte Gefahr, die sie nach Faustens heimlichem Besuch in ihrem Schlafzimmer so unvergleichlich rührend bekundet: „Es ist so schwül, so dumpfig hie und ist doch

eben so warm nicht drauß, es wird mir so, ich weiß nicht wie, ich wollt', die Mutter käm nach Haus. Mir läuft ein Schauer über'n ganzen Leib, bin doch ein töricht furchtsam Weib". Worauf sie sich die Ballade vom König in Thule singt. — Und nun das Schicksal dieser schuldig gewordenen Unschuld! Von dem Zuge der Natur, der sie mit holdem, aber unwiderstehlichem Zwange der dämonisch bestrickenden Gestalt eines Faust in die Arme treibt, wird sie auch über die Grenze der bürgerlichen Geschlechtsmoral hinaus und in eine Region des Menschlichen hinaufgetrieben, in der nur diejenigen leben können, die auch im Geiste von den Ketten der bürgerlichen Moral frei geworden sind. In dieser Lage, die sie nicht erkennen könnte, ohne zu schwindeln, wird Gretchen von ihrem Geliebten verlassen, und sie verfällt der Rache der Gesellschaft, deren Gesetz sie, nachtwandelnd auf der Bahn ihres Schicksals, gebrochen hat. Aber was das Entscheidende ist: nicht vor allem der Rache, die sie in den unsagbar rohen Reden ihres soldatischen Bruders ereilt, sondern der Rache der Gesellschaft ... in ihr selbst! Denn was Gretchen eben von Klärchen unterscheidet, das ist, daß ihr die Kraft jener inneren Freiheit gebricht, die die Geliebte Egmonts erhaben macht über das, „was das Volk denkt und die Nachbarinnen murmeln", weil sie selber innerlich zum Volke, zu den Nachbarn und zur bürgerlichen Gesellschaft gehört. Es bedarf gar nicht der richtenden Gesellschaft, um sie zur Rechenschaft zu ziehen. Sie muß sich selber richten in dem Augenblicke, wo der Wahn ihrer Liebe zerreißt. Sie geht zunächst nicht zugrunde wie der Verbrecher, den der Arm des Gesetzes äußerlich ereilt — die Gesellschaft rächt ja die Übertretung der Sitte nur mit moralischer Ächtung, der sich das freigewordene Individuum dadurch entzieht, daß es seinerseits die Gesellschaft verachtet — nein sie geht eben darum zugrunde, weil sie das letztere nicht vermag und nicht freies Individuum, sondern ein an die Gesellschaft innerlich fest geketteter Mensch ist, dem die moralische Ächtung der Gesellschaft zu ertragen unmöglich ist. Erst weil sie das nicht vermag und in ihrer Verzweiflung dazu getrieben wird, das Zeugnis ihrer gesellschaftlichen Schande aus der Welt zu schaffen, wird sie auch vor dem Strafgesetze zur Verbrecherin und verfällt nicht nur der Ächtung, sondern auch der sühnenden Gerechtigkeit des Henkers. Aber noch mehr: weil sie nicht die Kraft hat, die Ächtung der Gesellschaft zu ertragen, wird sie schuldig auch vor der Natur, der großen Instanz, vor der sie bis dahin unschuldig war. Die Gesellschaft in ihr treibt sie, deren natürliche Bestimmung die Mutterschaft gewesen ist, zu dem unnatürlichsten Verbrechen, dem Kindesmord. Wie die Gewalt der Naturbestimmung zur Sünde gegen die Gesellschaft, so treibt jetzt die Gewalt ihres gesellschaftlichen Empfindens sie zur

Sünde wider den heiligen Geist der Natur. Und zerrissen von den beiden gewaltigen Mächten, Natur und Gesellschaft, die sie beide als gleicherweise heilig empfindet, gibt es für ihren armen Geist, der dem Probleme dieses Gegensatzes hilflos gegenübersteht, keinen anderen Ausweg als den Wahnsinn, womit die gütige Natur sich noch einmal ihrer erbarmt. — So scheint ihr Schicksal eigentlich ganz zur Genugtuung der bürgerlichen Moral Sühne für die Emanzipation des Individuums von der gesellschaftlichen Sitte zu bedeuten, eine Sühne, die Gretchen selbst an sich vollzieht, indem sie auch im Wahnsinn dem Befreiungsversuche des Geliebten jenen unüberwindlichen Widerstand entgegensetzt, der gleichermaßen aus ihrem Willen zur Buße (der nun allerdings nicht nur vor der Gesellschaft, sondern auch vor der Natur begründet ist) wie aus dem Grauen vor dem faustischen Verführer entspringt, von dessen ihr nicht ganz mit Unrecht verbrecherisch anmutender moralischer Freiheit oder auch freier Moral, wie ihr erst jetzt deutlich wird, sie sich durch eine ganze Welt geschieden fühlt: „Heinrich, mir graut's vor dir!" Durch tiefste Leiden geläutert, kehrt sie büßend nunmehr in ihren natürlichen Kreis zurück, dem Faustens gewaltige Lebenskraft sie frivol entrissen hat: „Ihr Engel, ihr heiligen Scharen, lagert euch umher, mich zu bewahren". Und eine Stimme von oben verkündet die Errettung der bereuenden Sünderin. — Allein das Gefühl, das der Ausgang der Gretchentragödie in uns hinterläßt, ist in Wahrheit durchaus nicht mit jenem Sühnegefühle identisch, in welchem Gretchen sich mit ihrem Schicksal versöhnt. Sondern wir, die wir mit dem Dichter die Gültigkeit der bürgerlichen Geschlechtsmoral angesichts eines naturbestimmten Schicksals in Abrede stellen, wir empfinden das unschuldig schuldig gewordene Gretchen als das unsagbar tragische Opfer der in ihr selber wirkenden gesellschaftlichen Moral, in deren vorbehaltloser Anerkennung wir vielmehr erschüttert werden, wenn wir begreifen, daß die Gesellschaftsordnung nur um den Preis solcher Menschenopfer aufrecht zu erhalten ist. Mit anderen Worten: nicht das von der Sitte zu Tode gehetzte Gretchen, sondern die Sitte selber, die es fertig bringt, daß sich der natürlichste Trieb des Weibes in den unnatürlichsten, daß sich Mutterliebe in Kindesmord verwandelt, steht am Ende dieser Tragödie vor dem Weltenrichter, der ihr nicht wie dem sühnenden Gretchen ein „gerettet", sondern ein „gerichtet" hinunterruft! —

Es ist für den Geist der Sturm-und-Drang-Periode nun bezeichnend, daß die Gestalt der Kindesmörderin ihre Phantasie auf das lebhafteste beschäftigt und eine ganze Reihe von Dichtungen angeregt hat, von denen die Gretchentragödie literarhistorisch umgeben ist. Aber es ist nicht minder bezeichnend für die einzige Größe des jungen Goethe,

daß unter diesen Dichtungen auch nicht eine ist, in denen der tiefere ideengeschichtliche Sinn dieses Themas lebendig wird, vielmehr alle in dem tragischen Konflikte zwischen der individuellen Ausnahme und dem allgemeinen Gesetz, in welchem die Sünderin zur Märtyrerin der Gesellschaft wird, nur das mitleidswürdige Schicksal eben einer armen Sünderin erblicken. Es lohnt sich deshalb auch nicht, bei diesen Dichtungen anders als mit wenigen Worten zu verweilen, an denen im Grunde nur zu zeigen ist, wie weit sie in der Auffassung des Problems hinter der Gretchentragödie zurückgeblieben sind. — Das gilt selbst von der „Kindesmörderin" von H. L. Wagner, den Goethe bekanntlich, aber wahrhaftig ohne Not, des Plagiats an seiner Faustdichtung beschuldigt hat. Wagners kraß naturalistisches Trauerspiel malt allerdings und nicht ganz eindruckslos die seelischen Folterqualen, von denen das sich Mutter fühlende Mädchen in der Angst vor dem jähzornigen Vater und weiterhin, nach der heimlichen Entbindung, in der Not um die Zukunft des Kindes zur Verzweiflung und zum Kindesmorde getrieben wird. Es schildert gerade ausführlich denjenigen Teil eines solchen Schicksals, den Goethes Dichtung, die hier den Helden in die Ausschweifungen der Walpurgisnacht begleitet, poetisch nur eben andeutet. Wie vollständig aber diesem nur auf grobe Effekte ausgehenden Dramatiker der tiefere Sinn seines Problems verborgen bleibt, das zeigt der Umstand, daß seine Kindesmörderin nicht wie Gretchen das tragische Opfer einer als Schicksal auftretenden allgewaltigen Liebe, sondern einer — Notzüchtigung oder bestenfalls eines mit raffinierten Mitteln herbeigeführten augenblicklichen Fehltritts ist, den beide Parteien nicht nur sogleich auf das tiefste verdammen und bereuen, sondern auch durch eine Heirat bürgerlich wieder in Ordnung zu bringen versprechen. Die plumpe Intrige eines Halunken und des Mannes zufällige Behinderung durch eine schwere Krankheit müssen dazwischen kommen, um die unglückliche Wendung herbeizuführen. — Auch in der Bürgerschen Ballade sowie in dem Schillerschen Gedichte kann von einer tieferen Auffassung des Gegenstandes keine Rede sein. Nicht die Sitte brechende Allgewalt schicksalhafter Liebe, sondern das beklagenswerte Los einer von falschen Vorspiegelungen Betörten, die der Männer Treulosigkeit, des Vaters Grausamkeit und der Gesellschaft Hartherzigkeit zur Verbrecherin aus Verzweiflung machen: das ist sowohl das Thema von Bürgers „Pfarrerstochter von Taubenhain" als von Schillers „Kindesmörderin", mit dessen greller Behandlung die beiden Dichter lediglich auf der niederen Saite schauriger Rührung spielen. Schillers Gedicht schließt sogar mit einer Moral, die an banaler Bürgerlichkeit nicht zu übertreffen ist: „Trauet nicht den Rosen eurer Jugend, trauet, Schwestern,

Männerschwüren nie! Schönheit war die Falle meiner Tugend, auf der Richtstatt hier verfluch ich sie!" — Soweit ich sehe, gibt es nur eine namhafte Dichtung der Sturm-und-Drang-Periode, in der das Problem der Kindesmörderin wenigstens theoretisch eine unbürgerliche Beleuchtung erfährt. Aber diese Dichtung behandelt es nur episodisch und in der Form einer Diskussion. Das geschieht in der Idylle „Das Nußkernen" von Friedrich Müller. Hier wird abermals die rührende Geschichte einer Kindesmörderin erzählt — viel poetischer als in Bürgers krasser Schauerballade — und an das schreckliche Faktum ihrer schließlichen Enthauptung folgende nachdenkliche Betrachtung geknüpft: „Schaudert mich. Armes Mädchen! Hätt' ihr wahrhaftig Gnade gegeben!" — „„Ja, ja! Aber sie war doch allemal eine Mörderin"". — „Das war sie; aber wie? Was brachte sie dazu? Hätte sie das Kind in einer Wüste unter wilden Tieren zur Welt gebracht, gewiß hätte sie es nicht ermordet. O Menschen, Menschen! Ihr seid ärger als Tiere! Hätte das ganze Dorf nicht mit boshaften Augen das arme Mädchen zuvor so bewacht, allen Schimpf und Schande vorbereitet, die sie im Falle zu erwarten hatte... und dann der Gedanke noch obendrein, daß solch ein arm Ding nur eine Ehre hat und daß die jetzt dahin und auf immer dahin sein soll: das ist's, was die Natur ganz verdreht, Sanftmut und Liebe in Raserei und Blutdurst verwandelt und das weiche mütterliche Herz eisenfest härtet... Und ist denn das so was Erschreckliches, ein Jungfernkind? Absonderlich, so in wahrer Liebe gezeugt! Hab' so meine eigenen Glossen drüber!" —

Stofflich in unmittelbare Nachbarschaft der Kindesmörderin-Dramatik gehören auch die beiden wichtigsten Komödien von Lenz, die eben deshalb doch mit einem gewissen Rechte Komödien heißen, weil sie dem Thema des verführten Mädchens nicht den tragischen Abschluß des Kindesmordes, sondern die komödienhafte Wendung einer guten Miene zum bösen Spiel zuteil werden lassen. Aber Lenz hat überhaupt nur als naturalistischer Karikaturist, nicht im Zusammenhange ernsthafter Ideengeschichte eine gewisse Bedeutung; und seine Komödien sind in der Tat in jeder Hinsicht Komödien, denen man eine falsche Ehre antun würde, wenn man ihrer moralischen Auffassung ein Gewicht beilegte, das mit der grillenhaften Natur ihres Dichters nicht im Einklang stände. Unter dieser Einschränkung ist es aber immerhin nicht ohne jede Bedeutung, daß vor allem in Lenzens „Hofmeister" das Problem der bürgerlichen Geschlechtsmoral — eben nicht mehr tragisch genommen wird. Der Vater, sonst der eigentlich Hauptschuldige an der Verzweiflungstat des verführten Mädchens und auch hier ein gefährlicher Polterer, verzeiht doch lieber, als er seine Tochter schließlich aus dem

Wasser zieht. „Verfluchtes Kind! (ruft er, indem er bei ihr niederkniet) habe ich das an dir erziehen müssen! Gustel, was fehlt dir? Hast Wasser eingeschluckt? Bist noch mein Gustel?... Gottlose Kanaille! Hättest du mir nur ein Wort vorher davon gesagt, ich hätte dem Lausejungen einen Adelsbrief gekauft, da hättet ihr können zusammenkriechen!... Mein Gustel, Gott weiß es, ich verzeih dir... verzeih du mir nur!! (Drückt sie an sein Herz.) O du mein einzig teuerster Schatz! Daß ich dich wieder in meinen Armen tragen kann, gottlose Kanaille!" Und weiter, der Jugendgeliebte, in dessen allzu langer Abwesenheit das Mädel, man kann nur sagen aus Langeweile, sich von ihrem Hofmeister hat verführen lassen, beweist durch seinen Entschluß zur Heirat der reuigen Sünderin, daß es Männer gibt, die entgegen dem Hebbelschen Worte doch darüber hinwegkommen: weil sie Menschen und keine Moralkatechismen sind. — In den „Soldaten" sinkt ein anständiges, wenn auch etwas leichtfertiges Mädel zur Hure herab, weil seine soziale Eitelkeit zu hoch hinaus will und töricht genug den Heiratsversprechungen von Offizieren der Garnison glaubt, anstatt einem Manne ihres Standes die Hand zu reichen. Die zur Hure Gewordene spricht zuletzt in der Dunkelheit ihren eigenen Vater an. „Ach meine Tochter!" schreit der Alte. „Mein Vater!" Und wie es in der beinah Wedekindschen Regiebemerkung heißt: beide wälzen sich halbtot auf der Erde. Der Obrist des Regiments aber, von dem tragischen Vorfall menschlich gerührt, beschließt, etwas für die durch seine Offiziere unglücklich gewordene Familie zu tun. Im Grunde eine hochmoralische Geschichte, die doch insofern wenigstens in den vorliegenden Zusammenhang gehört, als das Mädchen in der Schlußerklärung des Tableaus ausdrücklich als das Opfer der Gesellschaft, nämlich des ehelosen Standes der Offiziere hingestellt und daran der abenteuerliche Vorschlag zur Errichtung einer „Pflanzschule von Soldatenweibern" geknüpft wird, die sich freiwillig zu Märtyrerinnen der guten Sache machen sollen, damit die übrigen Frauenzimmer vor den Offizieren Ruhe haben!! —

Auch wenn wir keinen Zweifel über den ungeheuren Unterschied zwischen der ideengeschichtlichen Bedeutung des Klärchen-Gretchen-Schicksals und dem traurigen, aber doch keineswegs tragischen Geschicke jener vielen Verführten gelassen haben, in denen nur mit dem Mitleid die Idee der bürgerlichen Geschlechtsmoral erschüttert wird, so haben sie doch dadurch wenigstens einen gewissen äußeren Zusammenhang, daß die Idee der Sitte in allen diesen Fällen wohl übertreten und in gewissen Fällen auch kraft eines natürlichen Ausnahmerechts übertreten, aber keineswegs geleugnet wird. Demgegenüber kommt in der Dichtung der Sturm-und-Drang-Periode aber auch eine

Leugnung der bürgerlichen Geschlechtsmoral zur Geltung, die mit der Idee der unschuldig Schuldiggewordenen nichts mehr zu tun hat, ja geradezu einem entgegengesetzten „Ethos" entspringt. Bezeichnen wir sie mit dem von Schiller geprägten Begriff als die „Freigeisterei der Leidenschaft", so empfangen wir damit zugleich einen wertvollen Fingerzeig hinsichtlich ihres historischen Ursprunges, der offenbar nicht erst in Sturm-und-Drang, sondern schon bei der Aufklärung zu suchen ist. In der Tat handelt es sich hier nicht von vornherein um das Gefühl für die tief problematische Antinomie zwischen der Idee der Ehe und der Natur der Liebe, sondern zunächst nur um die frivole Leugnung der Geschlechtsmoral durch den Emanzipierten, den Libertin, in dem die Aufklärung nichts als Maske einer sittlichen Entartung ist. Es ist charakteristisch, daß wir diesem Typus des erotischen Freibeuters vor allen Dingen in männlicher Gestalt begegnen, aber damit auch sogleich auf gewisse Namen stoßen, die den Zusammenhang mit der sensualistischen Kultur des Rokoko deutlich genug verraten: Casanova, Don Juan (Mozart!) und, fügen wir aus dem Umkreise der Sturm-und-Drang-Gestalten schon hinzu, Ardinghello. Freilich, daß auch die weiblichen Typen hier nicht fehlen, beweisen uns die Namen Manon Lescaut, später Philine und dazwischen die an Wieland gebildeten Hetärengestalten des Ardinghello. Der Wüstling und die Hetäre! Das sind die beiden Extreme, in denen sich die Freigeisterei wollüstiger Leidenschaft vor allem verkörpert. Aber natürlich handelt es sich nicht nur um die Darstellung dieser Typen, die der Dichtung keiner Zeit gefehlt haben, sondern um ihre Auffassung. Und da ergibt sich zwischen der Aufklärung, die diese Gestalten nur mit dem unsittlichen Lächeln der Frivolität zu begleiten wagte, und der Sturm-und-Drang-Bewegung, die sie, gestützt auf das Naturevangelium Rousseaus, mit dem verführerischen Schimmer einer höheren Idealität zu umgeben suchte, allerdings ein charakteristischer Unterschied. Die Frivolität des Rokoko machte sich ein Vergnügen aus der liebenswürdigen Gewissenlosigkeit des weltmännisch aufgeklärten Realisten; sie betrog sich über die ungeheure Gefahr und die tiefe Unsittlichkeit solcher entarteten Libertinage, die jedes Naturvolk beschämt; mit dem Beginn der Sturm-und-Drang-Bewegung aber hüllte sich die gleiche sittliche Verwirrung nun in den Mantel des Idealismus und glaubte in einem völlig ungebundenen Geschlechtsleben nicht nur den wahren Naturzustand zu entdecken, sondern ihn auch durch kecke Leugnung jeder Geschlechtsmoral wiederherstellen zu dürfen. Im Gegensatze zu der unbewußten geschlechtlichen Unschuld der Klärchen-Gretchen-Gestalten, die wirklich nur eine andere Form der Sittlichkeit repräsentieren, erhob sich hier ein bewußter, ästhetisch verkleideter „Amo-

ralismus", der unter der falschen Maske einer künstlichen Rückkehr zur Unschuld des Naturzustandes die Emanzipation des Fleisches, also genau dasjenige predigte, was von der wirklich natürlichen Unschuld, die gerade in der Unwissenheit des Geschlechtsgenusses besteht, soweit wie möglich sich entfernte. Diese schon bei Wieland beginnende, aber für die Krisis der moralischen Begriffe überaus charakteristische Verwechselung einer unkeuschen Hetärenmoral mit der keuschen Unschuld natürlicher Geschlechtlichkeit erlebt in Klingers und Heinses Gestalten ihre Vollendung. Und man muß ihnen schon eine kurze Betrachtung widmen, trotzdem sie ideengeschichtlich nur als Ansatzpunkte einer höheren Ideenreihe eine gewisse Bedeutung haben.

Unverkennbar strebt allerdings auch Klinger eine gewisse „Unschuld" seines großen Liebeshelden, des schon durch seinen Namen als ein Simson gekennzeichneten und mit wunderbarer Selbstverständlichkeit von einer Delila zur andern schweifenden Generals, des großen Simsone Grisaldo, an. Weder der General noch der Dichter in seiner Darstellung bekunden jene geile Lüsternheit, mit der Wieland seine Leser kitzelte. Und die Bedeutung dieses ebenso merkwürdigen wie flachen Dramas liegt umgekehrt in der verblüffenden Selbstverständlichkeit, mit welcher der starke und außerdem edle General die Betten aller feindlichen Prinzessinnen besteigt und nur hin und wieder dabei Gefahr läuft, während des Liebesgenusses an seine Feinde verraten zu werden und ein Simsonschicksal zu erleiden. Darüber gibt es keine langen Reden, sondern höchstens ein paar mitleidige Bemerkungen über die armen „Maidels", die zwar die Liebe des Generals wie ein Sommertag zur lieblichen Blüte bringt, aber auch hernach mit Herzeleid erfüllt. Doch schlägt man sie leicht mit dem Argumente zu Boden, daß dem ungeachtet „tausend verbuhlte Augen um so einen Tag" in den Armen des Generals bitten. Denn „die Maidels wissen sich wahrhaftig besser zu helfen, als ihr Narren glaubt". Und daß die Maidels dem großen Hengste durchaus nicht böse sind, dafür liefert das Drama selbst die besten Beweise. Als der General wieder einmal das Bedürfnis empfindet, in die Arme einer längst verlassenen Geliebten zurückzukehren, da sagt diese, in den Anblick des Treulosen innigst versunken: „Immer noch so zauberhaft, so wandelbar und lieb. Tausend Untreue begangen und doch so lieb!" Von der Tafel weg unter den Augen des Vaters entführt der siegreiche General die Prinzessin Almerine zu geschlechtlicher Lust, doch der König selbst kann sich nicht enthalten zu sagen: „Nun denn! Läßt er mir einen Knaben zurück mit solchem Mut und riesenmäßiger Stärke, will ich's ihm danken. Hätt' ich der Mädchen mehr, er sollte sie nach der Reihe liebhaben, und ich weiß, er tät's!" Er betrachtet den pracht-

vollen General also wie der Besitzer eines Marstalles einen kostbaren Zuchthengst. Freilich kann man sich dann nicht wundern, wenn der Bruder dieser maurischen Prinzessin, bei dem man nur schwankt, ob er vom Dichter als eine Parodie oder als eine deutlichere Parallele zum General und seinem Naturkatechismus gedacht ist, für ein zivilisiertes Gemüt außerordentlich anstößige Reden führt, sich lebhaft über die unerhörte Sperrigkeit der spanischen Mädchen entrüstet und eine Geschlechtsmoral vertritt, die sich durch nichts von derjenigen der Hunde auf der Straße unterscheidet. „Ich komme da soeben ... ich habe gestern ein Mädchen, ein schönes Mädchen gesehen, wie eine Huri schön. Man sagte mir, Bastiano, es sei eure Schwester, und so will ich diese Nacht bei ihr schlafen". — „„Aber das geht hier nicht so wie in Afrika"". — „Seid ihr auch von denen, die immer übers andere Wort sagen: es schickt sich nicht? Es ist doch ein verfluchtes Land, wo ihr innewohnt. Ich kann euch nicht begreifen. Wie soll ich hier durchkommen? mit meinem heißen maurischen Blut? Ich will ja lieber unter wilden Tieren leben, da darf ich doch zugreifen, was ich unter mich bringen kann. Das ist eine Anständigkeit, Sittlichkeit, womit hier alles überschmiert ist; es scheint, ihr habt Offenheit und Natur mit Fleiß aus und von euch gejagt ... Wie? Der General hat meine Schwester liebgehabt, und sie ist die schönste Prinzessin in Afrika, und ich sollte nicht bei dieser schlafen? Ist das Erwiderung des Gastrechts? Aber so seid ihr! Immer Dunst, immer heuchlerischer Glanz, und in den Winkeln seid ihr Schweine und nennt uns doch Barbaren!" — Der General hält sich zwar mit derartigen Betrachtungen nicht auf. Aber er tut, was der Prinz Z. mit der Logik des Rousseauschen Naturmenschen für Recht proklamiert, und alle, die Maidels eingeschlossen, finden das ganz in der Ordnung. Darin liegt die ideengeschichtliche Bedeutung des Stückes, die aber freilich nicht wenig dadurch herabgemindert wird, daß wir es hier offenbar mit ganz phantastischen Verhältnissen zu tun haben, die ernst zu nehmen uns gewiß vom Dichter selbst nicht zugemutet werden sollen.

Das gilt auch von Heinses „brennend rotem" Renaissanceroman „Ardinghello", in dem der ästhetische Amoralismus noch viel doktrinärer verkündet und ausschweifender dargestellt wird als im Grisaldo. Wie das Ganze überhaupt in die Ausmalung eines kaum noch utopisch zu nennenden Schlaraffenlandes ausmündet, in dem die Weibergemeinschaft die wichtigste Rolle spielt, so haben weder die Gestalten noch ihre Anschauungen eine andere Realität als in dem Kopfe eines an Boccaccio und anderen Renaissance-Novellisten trunken gewordenen Literaten. Die weiblichen Gestalten des Ardinghello sind mit lüsternsten Farben gemalte Hetären-Klischees, die sich von den glänzenden Emailles

auf den Zigarettenetuis moderner Lebemänner durch nichts unterscheiden als durch die Beredsamkeit, mit der sie ihre Hetärenmoral verkünden. Und der große, als universaler Renaissancemensch gedachte, gelegentlich aber auch als Seeräuber (!) auftretende Held, von dem alle diese Frauen augenblicks zu glühendster Lust entzündet werden, ist vom Dichter zu einem solchen Ausbund von Schönheit, Kraft und Genialität gemacht worden, daß wir auch sein Modell nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in Bilderbüchern suchen. Ein außerordentlicher Kolorismus ist an das Buch verschwendet worden. Aber es müßte weniger an Tausend und eine Nacht erinnern, wenn es wahrhaft ideengeschichtliches Gewicht besitzen sollte. So ist es kaum mehr als das Traumbild eines erotischen Monomanen, der hier versucht, seinem Wunsche nach einem von allen Schranken befreiten Geschlechtsgenuß eine papierne Befriedigung und ideologische Rechtfertigung zu geben. Auf letzterer aber, worin die Freigeisterei der Leidenschaft ihre äußerste Zuspitzung erfährt, beruht seine Bedeutung in unserem Zusammenhange — wovon überhaupt nur die Rede ist. Denn was Heinse auch in diesem Roman als Naturschilderer, Kunstschriftsteller, ja selbst als Politiker geleistet hat, das gehört natürlich durchaus auf ein anderes Blatt. — Das höchste Gut für Heinse und alle seine Gestalten ist der Genuß, und zwar der Genuß der Gegenwart. „Genuß jedes Augenblickes, fern von Vergangenheit und Zukunft, versetzt uns unter die Götter. Was hat der Mensch und jedes Wesen mehr als die Gegenwart? Traum ohne Wirklichkeit ist alles Übrige!" Aber während er als den Inhalt solcher Gegenwart einmal allgemein den Genuß einer „vollen Existenz" bezeichnet, verrät sich der Kern dieses Genusses deutlicher in dem immerhin überraschenden Worte: „Wenn man die Wollust dem Leben abzieht, so bleibt nichts als der Tod übrig". Das Leben ist für Heinse ein großes Bacchanal, wie jenes berauschende Künstlerfest im Ardinghello, wo entkleidete Jungfrauen sich in antiken Tänzen und lebenden Bildern zur Schau stellen und alles schließlich in einem Flammensturm des Geschlechtsgenusses untergeht. Und als der lächerliche Feind solchen Lebensglückes erscheint — die Vernunft und schlimmer noch die Moral. „Alles in der Natur ist glücklich, nur der Mensch nicht; das, was wir Vernunft nennen, steht ihm immer als ein tyrannischer Zuchtmeister zur Seite; und diejenigen, welche man ihrer Vollkommenheit wegen bewundert, sind die armseligsten unter allen". Mit schneidendem Hohn ruft Ardinghello beim Anblick seiner — vor Moral wahnsinnig gewordenen Geliebten, die seine Brunst vergeblich bestürmte: „Weide dich, barbarische Moral, Feindin des Lebendigen, mit Wolfsgrimm hier an deinem Opfer!" Heinses Tagebuch enthält die lapidare Erklärung: „Liebe gestattet keine Moral". Aber da Moral als ge-

sellschaftliches Phänomen nun einmal existiert, so bleibt dem aufgeklärten Geiste nichts anderes übrig, als sich — darüber hinwegzusetzen. Denn „warum sollen wir uns von Gewohnheiten und Gesetzen im Zaume halten lassen, die bloß für den Pöbel sind, eben weil er der Pöbel ist, der sich nicht selbst regieren kann?" „Was kümmert den Vortrefflichen im Grunde Wahn und bürgerliches Vorurteil? Das Gesetz ist toll und töricht, das ihm Eigentum und freien Gebrauch seiner Person abspricht; und er tritt es mit Füßen, sobald er kann". Vor allen Dingen das Gesetz der Ehe! Denn für den „freien Sinn" eines Ardinghello ist die Ehe „der Tod bei lebendigem Leibe", und Fiordimona, der Typus der großen Emanzipierten, fällt es nicht schwer, ihn für das Ideal der freien Liebe — auch seitens der Frau zu begeistern. „Ein Frauenzimmer ist unklug, das mit einer Gestalt, die gefällt, erwuchs und Vermögen besitzt, wenn es sich das unauflösliche Joch der Ehe aufbinden läßt. Eine Göttin bleibt es unverheiratet, Herr von sich selbst, und hat die Wahl von jedem wackern Mann, auf solange es will. Es lebt in Gesellschaft mit den Verständigsten, Schönsten, Witzigsten und Sinnreichsten; erzieht seine Kinder mit Lust, als freiwillige Kinder der Liebe; erhöht sich zum Manne: da es hingegen im Ehestande wie eine Sklavin ..." usw. Aber nicht nur die Ehe, sondern auch die wechselnde Monogamie ist nach der Auffassung dieser Heinseschen Idealgestalt ein Vorurteil. „Brüder und Helden sollten sich eine Freude daraus machen, ein schönes Weib gemeinschaftlich zu lieben ... Ist eine junge Schönheit nicht imstande, ihrer viele zu vergnügen? Und verliert der eine etwas, wenn der andere auch von der Quelle trinkt, woran er schon seinen Durst gelöscht hat?" In der Tat zeigen die Frauen dieses Romans in dieser Hinsicht eine bemerkenswerte Toleranz, und eine glühende Genueserin, die von dem Helden durchaus beschlafen sein möchte, versteht sich willig zu einer Teilung seines Besitzes mit ihrer Freundin, wenn ihr die Gunst des Begehrten nicht anders zuteil werden kann. Denn, philosophiert sie, „warum sollen wir dich nicht als Freundinnen lieben können? O du bist ein so teuer Gut, daß wir beide an dir überflüssig genug haben, und ihrer mehrere, wenn du willst". Es ist erstaunlich, wie leicht alle diese Frauen nach dem Rezepte des Mephisto aus einem Punkte zu kurieren sind; und man versteht, daß es zwischen diesen sich gegenseitig genießenden Leibern keine Tragödie geben kann; denn „jedes vereinigt sich mit dem andern nach Gelegenheit". Man muß schon zu den von Fiordimona verachteten Armseligen gehören, „die keinen Begriff haben von Liebe und Freiheit und Großheit des Charakters", um zu verkennen, „daß dies die reine wahre Lust ist, mit seiner ganzen Person gleich einem Tropfen im Ozean durch das Meer der Wesen zu rollen,

alles Vollkommene zu genießen und vom Vollkommenen genossen zu werden, ohne auf demselben Flecke kleben zu bleiben. Sobald etwas genossen ist, weg davon! Dies ist das allgemeinste Gesetz der Natur, womit sie sich ewig lebendig und unsterblich erhält". Freilich selbst der Held des Buches muß bekennen: „Ich erschrak und erstaunte über diesen Pindarischen Schwung; soweit hatte ich meine Philosophie noch nicht getrieben". Aber er hört nur die Konsequenz eines Gedankens, über den er selbst schon einmal nachgegrübelt hat: „Was ist das, daß der Mensch so nach Ruhe trachtet und sie hernach doch nicht leiden kann? Daß das Ziel keines mehr für ihn ist, sobald er es erreicht hat, und er immer ein neues haben muß? Ach, unser Wesen hat keinen Frieden, und Brand und Glut ist dessen erste Urkraft". —

Und damit sind wir schließlich bei dem Probleme angekommen, an dessen Schwelle uns der Ardinghello verläßt, um den Liebeshelden der Goetheschen Jugenddichtung, bis hin zum größten von allen, zum Faust, die Führung zu übergeben. Denn als das Problem aller Probleme, wenn es sich nur um den Genuß der Liebe handelt, erscheint hinter dem allen die Frage: warum denn die Institution der Ehe, die doch z. B. Ferdinand und Luise als das höchste Glück erscheint und auch von Gretchen oder Klärchen als solches würde betrachtet werden, dem Wesen der Liebe offenbar so stark widerspricht, daß gerade die großen Liebeshelden, vor allem die Männer, der ehelichen Liebesverbindung im höchsten Grade mißtrauisch, ablehnend, ja verächtlich gegenüberstehen? Zwar kommt ja im Ardinghello mit karikaturenhafter Deutlichkeit die natürliche Treulosigkeit der Liebe und jene polygamische Tendenz des Geschlechtstriebes zum Ausdruck, als dessen natürliche Form eben nicht die auf Dauer gegründete monogamische Ehe, sondern die auf Wechsel gegründete „freie Liebe" erscheint. Aber was bei dem rein sinnlichen Charakter der Liebe im Ardinghello völlig verborgen bleibt, das ist, daß mit dieser Natur der Liebe, die sich nicht nur nicht durch die Ehe, sondern überhaupt nicht fesseln läßt, eine Tragik verknüpft ist, die nicht nur im Schicksal der Verlassenen, sondern tiefer noch in dem Schicksal dessen zum Ausdruck kommt, der sich von seiner Liebe immer wieder im Stich gelassen fühlt, weil sie ihn immer wieder aufs neue enttäuscht. Mit andern Worten: hinter der Oberfläche des Ardinghello steht die Tiefe des Faust und weiter die Tragik aller jener Goetheschen Gestalten, in denen die Treulosigkeit zu einem inneren Probleme wird. Unter dem gesellschaftlichen Problem der Ehe liegt das menschliche Problem der Treue. Und da dieses gewissermaßen eine objektive und eine subjektive Seite hat, indem die Treulosigkeit sowohl als ein sittlicher Makel wie auch als die Qual einer die Treulosigkeit begründenden

Liebesenttäuschung erscheint, so ergeben sich auch hier noch zwei verschiedene Aspekte, je nachdem man das Problem von außen oder innen, moralisch oder psychologisch betrachtet; und das ideengeschichtlich Bedeutsame liegt in der Tatsache, daß der Schwerpunkt der Betrachtung immer mehr zunächst von der moralischen auf die psychologische Seite rückt. Das bedeutet, analog der Behauptung eines Ausnahmerechts für das Klärchen-Gretchen-Schicksal, das die Geschlechtsmoral der Gesellschaft bricht, neben der nicht geleugneten sittlichen Größe der Treue die Behauptung eines in der Natur der Liebe und des Lebens gegründeten Ausnahmerechts auf Treulosigkeit, das unter Umständen sogar zur sittlichen Pflicht zu werden vermag und damit die Idee der Ehe — zu einem Problem gestaltet.

Man muß die hierfür charakteristischen Gestalten der Goetheschen Jugenddichtung, Weislingen, Clavigo, Fernando und in angemessenem Abstande davon Crugantino, im Hinblick auf ihren erst in Faust vollkommen entwickeltem Typus betrachten, um den Hintersinn ihrer Treulosigkeit zu begreifen, der von der Vorderseite einer moralischen Auffassung zunächst noch überdeckt erscheint. Fraglos stehen sie alle, die nach des Dichters eigenem Geständnis die Funktion einer selbstanklägerischen Beichte seines Treubruches an Friederike hatten, auch unter der gewöhnlichen Optik einer moralischen Verurteilung, die sich bei Weislingen und Clavigo nicht nur in der objektiven Sühne für, sondern auch in der subjektiven Reue über ihre treulose Handlungsweise dokumentiert. Aber wie Goethe selbst bei allem Schuldgefühl über seine Treulosigkeit in der Liebe doch instinktiv auch von dem Gefühl seines höheren Rechts zu einer solchen Schuld durchdrungen war, so stehen auch die mit diesem Schuldgefühl ringenden Dramen unbewußt und bewußt unter der Frage nach dem höheren Rechte zur Treulosigkeit. Und als der Rechtstitel für dieses Ausnahmerecht erscheint immer klarer das Mißverhältnis zwischen einem nach höchsten Lebenszielen strebenden Mann und einer innerlich begrenzten Frau, die jenem Streben nicht nur nicht Genüge tut, sondern sogar zur Fessel wird. Allein was diesen Konflikt erst wahrhaft zu einem tragischen Probleme macht, das ist der Umstand, daß gerade solche Männer nach solchen Frauen Verlangen tragen, die dem unruhigen Geiste des Mannes zwar vorübergehenden Frieden, doch keine dauernde Befriedigung gewähren können, so daß durch ein verhängnisvolles Schicksal immer wieder zusammengeführt wird, was von Natur dazu bestimmt ist, auseinandergerissen zu werden. Solches Rechtstitels sich zu bedienen werden wir freilich nur demjenigen ein Recht zubilligen, dem die Natur das Maß eines Ausnahmemenschen auch wirklich hat zuteil werden lassen. Und man muß sich, wie Goethe selbst, durch den Beweis der

Größe dieses Ausnahmerecht verdienen, um nicht von ihm mit doppelter Wucht erschlagen zu werden. Darin aber besteht die Entwicklung dieses Problems in Goethes Jugenddichtung, daß das Recht auf Treulosigkeit zunächst von solchen usurpiert erscheint, die die Unzulänglichkeit ihrer Natur dazu nur unzulänglich legitimiert, und erst mit Faust der große Lebensheld auftritt, dessen Übermenschentum nicht nur das Recht, sondern sogar die sittliche Pflicht hat, über die Liebesidylle in den Armen eines Gretchens hinauszuwachsen.

Im Falle Weislingens bleibt diese ganze Rechtsproblematik freilich noch so sehr unter der Schwelle des Bewußtseins, daß man die Zulässigkeit solcher Betrachtungen, wie sie Schrempf in seinem sonst höchst schätzenswerten Werke „Goethes Lebensanschauung" über das Verhältnis Weislingens zu Maria anstellt, wohl bezweifeln könnte. Was Goethe hier mit nachfühlendem Verständnis darstellt, das ist allerdings das Schicksal eines Mannes, der mit seinem unruhigen, aber stark von äußeren Reizen abhängigen Geist sich unter den besonderen äußeren Umständen einer Gefangenschaft und in einem Augenblicke innerer Friedenssehnsucht mit einem Mädchen verbindet, das Schrempf nicht ganz unrichtig als die „geborene barmherzige Schwester" charakterisiert, und zu dem sich gerade die unmännliche Seite seines Wesens hingezogen fühlt. Dieses Schicksal muß die Untreue sein, wenn durch die Einwirkung anderer Reize sein Lebensgefühl wieder den Schwung nach oben nimmt, sein Ehrgeiz geweckt und die vorübergehende Friedenssehnsucht in Lebenssehnsucht verwandelt wird. Kommt zu der inneren Unmöglichkeit dieser Verbindung die verführerische Lockung einer anderen Frau, von der sich gerade seine ehrgeizig gefärbte Lebenssehnsucht beflügelt fühlt, so ist nichts natürlicher, als daß die Gegenwart einer Adelheid das Bild der von Natur für das Kloster bestimmten Maria aus seinem Herzen verdrängt. Freilich kraft eines höheren Rechts nur dann, wenn dieser Mann sich wirklich als der Lebensheld ausweist, dessen Vollendung auch mit dem Opfer einer Frau metaphysisch nicht zu teuer erkauft erscheint. Der aber ist Weislingen nicht, und so endet der Sterbende, was die Halbheit seiner schwankenden Natur richtet, schließlich doch in den Armen der barmherzigen Schwester, deren Liebe in tragischer Verblendung verraten zu haben er nur noch auf das tiefste bereuen kann. Der Untergang, den ihm das andere Weib bereitet, das in seiner vollkommenen Skrupellosigkeit den Bedenklichkeiten eines nur Halbschlechten so sehr überlegen ist, erscheint darum wirklich als Sühne für eine Schuld, die nicht schon von vornherein in der Treulosigkeit überhaupt, sondern in der Treulosigkeit eines solchen besteht, der dazu nur ein halbes und folglich gar kein Recht besaß. Dennoch läßt sich zweifeln, ob Goethe

dieses Verhältnis, das seine dichterische Eingebung so gestaltet, auch damals schon mit Bewußtsein so gesehen hat. Daß er dagegen wenig später die Treulosigkeit eines emporstrebenden Mannes an einem ihn hinabziehenden Mädchen in diesem Sinne wenigstens zu diskutieren versuchte, das beweist der Clavigo, der die eine Seite des Weislingen-Problems in die helle Sphäre des Bewußtseins rückt.

Auch bei Clavigo handelt es sich um den Widerstreit zwischen dem Glück einer Liebesidylle und dem einer großen öffentlichen Wirksamkeit, die sich miteinander nicht vereinigen lassen. Das Problem Weislingens, für den die beiden Frauen im Grunde auch nur die symbolische Bedeutung verschiedener Lebensrichtungen haben, ist hier also schärfer auf den Widerstreit zwischen Liebe und Ehrgeiz zugespitzt. Der scharfblickende Carlos legt mit vollendeter Sicherheit die tiefere psychologische Grundlage des ganzen Konfliktes bloß, der nicht allein in dem Schwanken zwischen Treue und Untreue besteht, sondern auf dem tieferen Schwanken des Helden zwischen seinen spießbürgerlichen und heroischen Instinkten beruht. Als er Marie Beaumarchais die Ehe versprochen hat, ist er von einer spießbürgerlichen Sehnsucht nach dem „Glück einer ruhigen Beschränkung" beherrscht gewesen; als er sein Eheversprechen gebrochen, ist er den Einflüsterungen seines höheren Dämons gefolgt, der ihn auf den Weg des Ruhmes verwiesen hat. Das Problem auch Goethes! als er jene innere Notwendigkeit verstand, das Rosenband, das ihn mit Friederike verband, nicht zur Fessel seines Genius werden zu lassen. Gewiß ist es eine, wenn auch auf verzeihlicher Selbsttäuschung beruhende Schuld, daß Clavigo voreilig ein Eheversprechen gegeben hat, das er, reifer geworden, als ein Unglück für sein ganzes weiteres Leben erkennen muß. Aber eine größere Schuld würde er auf sich laden, wenn er um des höheren Zieles willen nicht die moralische Kraft aufbrächte, im Sinne der Gesellschaftsmoral unmoralisch zu sein. Es ist ja Goethe selbst, der sich von seinem Carlos zureden läßt, was er sich ohne poetische Einkleidung vielleicht nicht ganz so offen zu gestehen wagte: „Was ist Größe, Clavigo? Sich in Rang und Ansehen über andere zu erheben? Glaub' es nicht! Wenn dein Herz nicht größer ist als andrer Herzen, wenn du nicht imstande bist, dich gelassen über Verhältnisse hinauszusetzen, die einen gemeinen Menschen ängstigen würden, so bist du mit allen deinen Bändern und Sternen, bist mit der Krone selbst nur ein gemeiner Mensch ... Möge deine Seele sich erweitern und die Gewißheit des großen Gefühls über dich kommen, daß außerordentliche Menschen eben auch darin außerordentliche Menschen sind, weil ihre Pflichten von den Pflichten des gemeinen Menschen abgehen!" — Aber das ist nun eben das Entscheidende, daß es nur eine allzu richtige

Selbsterkenntnis ist, wenn Clavigo darauf erwidern muß: „Carlos, ich bin ein kleiner Mensch!" Denn in dem Augenblicke entfällt jede Berechtigung, ein Recht in Anspruch zu nehmen, das in der Tat nur das Ausnahmerecht großer Menschen ist. Und wie Weislingen, wird auch Clavigo von seiner Halbheit gerichtet, die er ja nicht nur durch seine ganze Handlungsweise bekundet, sondern auch als vernichtenden Vorwurf von Carlos entgegennehmen muß: „Weh dir, daß du eine Bahn betreten hast, die du nicht endigen wirst! Mit deinem Herzen, deinen Gesinnungen, die einen ruhigen Bürger glücklich machen würden, mußtest du den unseligen Hang nach Größe verbinden!" — Goethe hat nicht geringe Kunst entfaltet, dem Clavigo wenigstens ein Scheinrecht zu seiner Treulosigkeit zu verleihen. Er hat ihn zu einem glänzenden spanischen Journalisten gemacht, dessen Wochenschrift eine der ersten Europas ist. Er zeigt ihn inmitten einer Laufbahn, die ihn vom mittellosen Abenteurer zum Archivar des Königs emporgeführt hat und noch zu Höherem berechtigt. Und er macht ihn gefesselt durch ein Mädchen, das demgegenüber so durchaus recht hat, wenn es, mit dem Treulosen sich vergleichend, ihrer Schwester klagt: „Ich war seiner nicht wert und jetzt bin ich's viel weniger!" Es ist eine parteiische, aber doch keine ganz ungerechte Kritik ihres inneren und äußeren Wertes, der nicht einmal der Liebhaber widersprechen kann, wenn Carlos sein Urteil in dem Satze zusammenfaßt, die Welt werde vor einem Rätsel stehn, daß ein Mann wie Clavigo sich so geradezu hingegeben habe, wie ein unbesonnener Knabe auf dem Markte sein Geld gegen wurmstichige Nüsse hinwirft. Ja, es ist das Urteil des innerlich ernüchterten Clavigo selbst. „Mein Freund, mein Bruder, ich bin in einer schrecklichen Lage. Ich sage dir, ich gestehe dir, ich erschrak, als ich Marien wiedersah! Wie entstellt sie ist, wie bleich, abgezehrt!" Carlos widerspricht nach der heutigen medizinischen Auffassung mit Recht, daß ihre Schwindsucht, die er bloß früher nicht gesehen habe, nur die Folge von Clavigos Treulosigkeit sei; und er führt ein gerade der Gegenwart schwerwiegendes Argument ins Treffen, wenn er seinen Freund warnend darauf aufmerksam macht, daß er sich an eine kranke Frau wegwerfe, die ihm die Pest unter die Nachkommenschaft bringen werde, „daß alle seine Kinder und Enkel so in gewissen Jahren höflich ausgehen wie Bettlerslämpchen". Der Held muß ihm bei ehrlicher Selbstprüfung eingestehen, daß es nicht Liebe, sondern Mitleid sei, was er für die Verlassene empfinde. „Und du willst sie heiraten?!" Auch wenn wir mit warmer Teilnahme das traurige Geschick eines solchen Mädchens umfassen, so scheint uns ein Mann doch nicht im Unrecht zu sein, der erklärt: „Und wär' ich Marien mehr schuldig als mir selbst? Und ist's eine Pflicht, mich unglücklich zu machen, weil mich ein Mäd-

chen liebt?" Und wir können es nicht einmal für den Ausfluß diabolischer Gesinnung halten, wenn Carlos seinem Freunde vorhält: „Daß du sie liebtest, das war natürlich; daß du ihr die Ehe versprachst, war eine Narrheit; und wenn du Wort gehalten hättest, wär's gar Raserei gewesen". — Und doch läßt der Dichter das ganze moralische Gebäude durch den einzigen Umstand zusammenstürzen, daß ein Mann wie Clavigo das Opfer nicht verdient, das er von diesem Weibe für sich verlangt. Auf die Wage gelegt, wird das menschliche Gewicht eines zwar nicht außergewöhnlichen, aber in jeder Hinsicht unschuldigen Mädchens nicht in die Höhe geschnellt durch das nicht größere Gewicht eines zwar talentierten, aber kernlosen Abenteurers. Und so empfinden auch wir den Degenstoß des Beaumarchais an der Bahre seiner Schwester als eine gerechte Sühne für einen Verrat, den nur die wahre menschliche Größe rechtfertigen könnte.

Der Clavigo, der charakteristischerweise die Treulosigkeit nicht auf Rivalität zweier Frauen, sondern auf die Rivalität von zwei entgegengesetzten Lebenstrieben, Ehrgeiz und Liebe, gründet, führt damit die eine Seite des Weislingen-Problems zu Ende, bei dem ja die rivalisierenden Frauen auch im Grunde nur zwei verschiedene Lebensrichtungen symbolisierten: dadurch wird der Konflikt zwar äußerst zugespitzt, aber auch einigermaßen äußerlich. Die Handlungsweise des Clavigo stellt uns wohl vor eine moralphilosophische Frage, nicht aber vor ein tieferes menschliches Problem. Dies tut der Held von Goethes „Stella", dessen Schicksal sich schon durch das Schwanken zwischen zwei Frauen von Clavigo, aber auch von demjenigen Weislingens (dessen Problematik er von einer anderen Seite her zu Ende führt) dadurch unterscheidet, daß es nicht zwei verschiedenartige, sondern im Grunde genommen gleichartige Frauen sind, denen der Held auch gleichermaßen untreu wird. Hier ist die Liebesenttäuschung also in einer ganz anderen Tiefe begründet als in dem leichtverständlichen Schwanken zwischen ungleichartigen Frauen und verschiedenen Lebensrichtungen, nämlich in dem Ungenügen nicht nur dieser oder jener, sondern jeder Frau für eine Natur, die wie Fernando in keiner Weise innerlich zur Ruhe kommt. Es ist wahrhaftig tiefste Selbsterkenntnis, die die ruhelos herumschweifende Lebensweise dieses Menschen nur bestätigt, wenn Fernando sich beim ersten Wiedersehn mit Stella als einen „ausgedorrten Vagabunden" bezeichnet und sich paradoxerweise doch zugleich das Glück ausmalt, von Liebe und Treue wieder gefesselt zu werden. (Dies ist der Punkt, an dem Crugantino, der vagabundierende Operettenheld der Claudine von Villabella, mit dem Helden der Stella innerlich zusammenstößt.) Er bezeichnet hiermit zugleich die Tragik seiner ganzen Existenz, die in ihrem

ruhelosen Drange von nichts dauernd zu fesseln ist und doch, weil er so gerne innerlich befriedigt wäre, immer wieder sein Glück bei den Frauen suchen muß, die ihm „wie Himmelstau dem Dürstenden" erscheinen. Diese Tragik aber wird durch den unerwarteten Umstand noch in eigentümlicher Weise vertieft, daß gerade dieser zur Treulosigkeit verurteilte Mensch einer unstillbaren Liebessehnsucht, der selbst nicht zu fesseln ist, die Frauen doch wie kein anderer zu fesseln vermag, die, statt dem Treulosen zu fluchen, nur den unauslöschlichen Dank für das wunderbare Glück seiner Liebe in ihrem Herzen tragen. — Dieser Fernando muß in der Tat ein mit Clavigo nicht zu vergleichendes inneres Gewicht der Seele haben, wenn beide Frauen, auch nachdem seine Treulosigkeit sie unglücklich gemacht hat, in geradezu überschwänglichen Worten von dem unendlichen Gehalt seiner „großen Seele" schwärmen und nicht um ein Jahrtausend von Tränen und Schmerzen auf die Seligkeit verzichten möchten, die seine Liebe ihnen geschenkt hat. „Als deine Liebe in meiner Seele aufging, da hatte ich erst Fuß in der Welt gefaßt", sagt Stella zu dem zurückgekehrten Geliebten. Und von dem Augenblicke an, da sich Cäcilie von Fernando verlassen fühlte, mangelte sie sich selbst, ja: „Ein Gott mangelte mir!" Wir hören es zwar mit Erstaunen, aber verstehen doch den tieferen Sinn, wenn Stella vor dem Bilde des Geliebten in die uns so paradox anmutenden Worte ausbricht: „Es ist ein Mann!" Nun ja, es ist ein Mann, der kraft seiner unendlichen Gefühlsverbundenheit mit allen Strömen des Lebens das Herz eines Weibes vollkommener als jeder andere erfüllen kann, und im Zusammenhange mit dessen unstillbarem Liebesdurst die Frauen selbst einen unendlichen Wert erhalten. — Freilich diese Art der Männlichkeit ist von einer schicksalhaften Treulosigkeit nicht zu trennen. Wenn Stella ihren Geliebten einmal „so flatterhaft und so treu" nennt, so bezeigt sie damit nur den richtigen Instinkt dafür, daß die ungewöhnliche Hingabefähigkeit an den Augenblick notwendig mit einer Hingabefähigkeit an jeden Augenblick, d. h. mit einer wechselnden Hingabe verbunden ist. Und wie ein solcher, von momentanen Wallungen inspirierter Mensch leicht dazu kommt, seine jugendliche Freiheit in junger Ehe unbesonnen aufzugeben, so muß er nicht weniger impulsiv dazu getrieben werden, sich seiner Freiheit wieder zu versichern. — Es ist nun der schönste Zug in diesem „Schauspiel für Liebende", daß die ältere der beiden Frauen die Lebenstragik ihres verlorenen Mannes innerlich so weit nachzufühlen imstande ist, um ihm nicht nur verzeihen, sondern in überlegener Weise auch gegen seine eigenen Gewissensqualen helfen zu können. Es ist nicht falsche Bescheidenheit, sondern eine schwer errungene und resignierte Einsicht, wenn Cäcilie in dem Rückblick auf ihre

Ehe, mit dem sie in der Erkennungsszene ihren Mann beschämt, von seiner Liebe sagt: „Er liebte mich immer — aber er brauchte mehr als meine Liebe... Ich bedauere den Mann, der sich an ein Mädchen hängt. Ich seh' ihn als einen Gefangenen an. Sie sagen ja auch immer, es sei so. Er wird aus seiner Welt in die unsere herübergezogen, mit der er im Grunde nichts gemein hat. Er betrügt sich eine Zeitlang, und weh uns, wenn ihm die Augen aufgehn!... Er ist nicht schuldig!" Sie versteht auch, was Stella dem Ruhelosen gewesen ist, den sie durch ihre Liebe gerettet — wenigstens vorübergehend vor sich selbst gerettet hat. Und so ist es durchaus nicht bloß das hilflos gewordene Gewissen, das Fernando im letzten Akte an die Seite seiner ersten Gattin treibt, obwohl er doch Stella feuriger liebt, sondern das dankbar beglückende Gefühl, von jener in seiner ganzen Fragwürdigkeit verstanden zu sein. — Eines solchen Verständnisses aber ist er ja auf das tiefste bedürftig. Denn so wenig wie seine älteren Brüder, Weislingen und Clavigo, ist dieser tragische Held seinem Ausnahmeschicksal gewachsen. Er geht vielmehr an seiner weichen Natur zugrunde, die zwar zur Liebe, aber nicht dazu geschaffen ist, die Opfer moralisch zu verantworten, die seine Treulosigkeit zur Folge hat. Es ist ein durchaus folgerichtiger Schluß, daß die zweite Fassung des Stückes den Helden, der eine glückliche Lösung des durch seine Schuld herbeigeführten Konflikts als völlig aussichtslos erkennen und sich verzweifelnd gestehen muß, daß diese zwei, drei besten weiblichen Geschöpfe der Erde elend durch ihn, elend ohne ihn — und ach noch elender mit ihm sind, zu der Pistole greifen läßt, die er auch in der ersten Fassung schon in der Hand hält. Aber es ist, wenn man ihn nicht realistisch, sondern rein ideal betrachtet, ein noch viel feinerer Schluß, daß die verzeihende und verstehende Cäcilie dem hilflos unter seinem Schicksal zusammengebrochenen Manne die Pistole aus der Hand nimmt und seiner schwachen Seele, die nur stark genug war, seine Frauen heimlich zu verlassen, aber nicht stark genug, ihren Jammer zu ertragen, die Rückkehr in das Leben durch den heroischen Entschluß ermöglicht, seinen Besitz mit Stella zu teilen, d. h. in Wahrheit ihn seiner Liebe zu Stella zu überlassen, ohne ihm damit die Gewissensqual um eine verratene Gattin zuzumuten. — Das Stück heißt irreführenderweise „Stella", es hieße richtiger „Fernando", es hieße am richtigsten „Cäcilie". Denn wenn auch die Gestalt des erotischen Problematikers ideengeschichtlich in seiner Mitte steht, so wird es doch geistig im Grunde beherrscht von der entsagenden großen Frau, die die Treulosigkeit ihres Mannes nicht nur moralisch verzeiht, sondern auch menschlich versteht. Freilich die Frau wächst auf diese Weise hoch über den Mann hinaus, der seines Schicksals nicht wert ist, solch eine Frau sein eigen zu nennen.

In „Stella" ist die ganze Problematik der Faust-Gretchen-Tragödie enthalten. Wie Fernando durch die Ungenügsamkeit einer unendlichen Liebessehnsucht, so ist auch Faust durch seinen so viel gewaltigeren Lebensdrang zur Treulosigkeit gegen Gretchen verurteilt, die einen solchen Menschen mit der Beschränktheit ihrer Liebe nicht fesseln kann — aber vor allen Dingen nicht fesseln darf! Und damit zeigt sich nicht nur, wie sehr dieser Faust durch die Kraft seines Lebensdranges über den Schwächling Fernando hinausgewachsen ist, sondern auch wie damit das Recht zur Treulosigkeit in eine ganz andere Beleuchtung rückt. — Auch Faust macht wie Fernando das ganze Glück des von ihm geliebten Weibes aus, was uns nicht nur durch Gretchens Monolog am Spinnrad, sondern vor allem auch durch die Kerkerszene versinnbildlicht wird. Und Gretchen hat instinktiv nicht weniger ein richtiges Gefühl, wie Cäcilie eine späte Einsicht, daß die Liebe das Herz eines solchen Mannes zu füllen nicht ebenso imstande ist. Schon auf dem Höhepunkte ihrer Liebe muß sie sich sagen:

Du lieber Gott! Was so ein Mann
Nicht alles, alles denken kann!
Beschämt nur steh' ich vor ihm da
Und sag' zu allen Sachen ja.
Bin doch ein arm, unwissend Kind,
Begreife nicht, was er an mir find't.

Ja, was sucht und was findet Faust denn an ihr? Hier offenbart sich eben die Tragik seines und ihres Schicksals, daß die Friedlosigkeit des großen Lebensdranges, der Faust noch in ganz anderem Maße wie Fernando vorwärtstreibt, instinktiv in der Frau den Frieden sucht und doch nur vorübergehend finden kann, weil der grenzenlose Drang der friedlichen Begrenzung innerlich widerstrebt. Nichts kann den von seiner Unendlichkeitssehnsucht gequälten Faust mehr anziehen als die durch ihre Begrenzung glückliche Welt des Friedens, die sich in Gretchen und ihrem idyllischen Kreise verführerisch verkörpert. Das ist ja die andere Seite des Zaubers, von dem sich Faust beim Einbruch in das Schlafzimmer Gretchens so unversehens getroffen fühlt:

Wie atmet rings Gefühl der Stille,
Der Ordnung, der Zufriedenheit!
In dieser Armut welche Fülle!
In diesem Kerker welche Seligkeit!

Es ist nicht nur die geschlechtliche Unschuld, die ihn hier bezaubert, sondern, wofür diese nur symbolisch ist, die Unschuld eines noch nicht von höchstem geistigen Streben zersetzten Naturlebens überhaupt: die für Faust verlorene Unschuld des Paradieses! Von hier aus ist auch Faustens Wort zu verstehen, das keineswegs ein fades Kompliment, sondern ge-

radezu ein tiefer Seufzer seines Herzens ist: „Ein Blick von dir, ein Wort mehr unterhält, als alle Weisheit dieser Welt". Er erläutert es selbst durch den späteren Zusatz: „Ach daß die Einfalt, daß die Unschuld nie sich selbst und ihren heil'gen Wert erkennt!" Das ist der tiefe Sinn, weshalb sich der Übermensch der ersten Monologe so gerührt von den kleinen täglichen Sorgen Gretchens erzählen läßt, der in dem beschränkten Kreise ihrer Frauenpflichten so leicht dasjenige zuteil wird, was Faust mit all seinem geistesgewaltigen Streben nicht erreichen kann: „Doch schmeckt dafür das Essen, schmeckt die Ruh'". — Freilich Faust beneidet sie um etwas, was zu besitzen ihm von Natur versagt sein muß. Und so kann ihn das Glück der Gretchen-Idylle, das ihn vorübergehend so tief beseligt, auch auf die Dauer nicht befriedigen. Nicht nur eine Frau wie Gretchen, sondern die Frauen überhaupt sind für einen Mann wie Faust nur geschaffen, ihm auf stürmischer Lebensfahrt eine vorübergehende Erquickung, nicht aber ein dauernder Hafen zu sein. Und von diesem Gefühl ist Faust selbst so instinktiv durchdrungen, daß er seine Liebesverbindung mit Gretchen von Anfang an nicht anders als eine vorübergehende Idylle betrachtet und daher Mephisto auf seine Stichelreden, er werde sich doch auch trotz besseren Wissens nicht scheuen, dem armen Gretchen ewige Seelenliebe zu schwören, nicht etwa erwidert, daß er auch gesonnen sei, ihr ewige Treue zu bewahren, sondern sich hinter den Sinn des Stella-Wortes „so flatterhaft und so treu" versteckt und seine großen Worte von ewiger Liebe durch ihre subjektive Wahrheit im Augenblicke des Liebesrausches hinlänglich gerechtfertigt findet. Wie recht hatte Cäcilie mit ihrer feinen Bemerkung: „Wir glauben den Männern! In den Augenblicken der Leidenschaft betrügen sie sich selbst!" Auch Faust betrügt sich selbst im Augenblicke der Leidenschaft, als er dem armen Gretchen, die sogleich von ihrem Schicksal ahnungsvoll ergriffen wird, seine Liebe mit Worten gesteht, die er nur in diesem Augenblicke glaubt:

O schaudre nicht! Laß diesen Blick,
Laß diesen Händedruck dir sagen,
Was unaussprechlich ist:
Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muß!
Ewig! — Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
Nein, kein Ende! Kein Ende!

Ausdrücklich läßt der Dichter seinen Helden nach diesen Worten „einen Augenblick in Gedanken stehn". Denn schon in diesem Augenblicke wehrt er sich instinktiv gegen eine Ahnung, die sich bereits in der Szene „Wald und Höhle" mehr als halb bestätigt: daß keine solche Leiden-

schaft, wie keine, ewig ist! — Freilich ist die Szene, die Faust auf der Flucht vor Gretchen in der Einsamkeit einer Waldeshöhle in hohe geistige Genüsse versunken zeigt, aus vielen Gründen, die hier nicht näher erörtert werden können, dramatisch vieldeutig. Aber betrachten wir sie in Bausch und Bogen, so bedeutet sie sowohl, wie Mephisto richtig errät, ein erstes Nachlassen seiner Liebe („Erst kam deine Liebeswut übergeflossen, wie vom geschmolznen Schnee ein Bächlein übersteigt; du hast sie ihr ins Herz gegossen, nun ist dein Bächlein wieder seicht"), als auch gerade darum einen gewaltsamen Versuch Faustens, sich ein tragisches Ende dieser Liebe zu ersparen und sie vor der Verführung Gretchens abzubrechen; und schließlich doch die Dämonie einer solchen Leidenschaft, die auch den Widerstrebenden zwingt, das Schicksal zu vollenden. Mit innerer Verzweiflung ergibt sich Faust in das unselige Schicksal, dem Gretchen zum Opfer fallen und er nur mit tiefer Schuld beladen entrinnen wird.

Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh',
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wütend, nach dem Abgrund zu?
Und seitwärts sie, mit kindlich-dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich, der Gottverhaßte,
Hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte
Und sie zu Trümmern schlug:
Sie, ihren Frieden mußt' ich untergraben!

Aber wie im Urfaust noch weniger als in der „Stella" wirklich ausgesprochen, dafür jedoch um so deutlicher dargestellt wird: ein Mann wie Faust hat das Recht zu solcher Schuld! Er wird zwar nicht wie Fernando von der verratenen Frau ausdrücklich entschuldigt, vielmehr nach der Katastrophe vom Teufel mit den Worten: „Her zu mir!" zu einem unbestimmt dämonischen Schicksal fortgerissen. Aber er wird von dem Dichter durch den titanischen Lebensdrang entschuldigt, der sich uns nicht erst in dem Menschenschicksale der Gretchentragödie, sondern entscheidend schon in dem Übermenschenschicksal der ersten mächtigen Szenenfolge von der Beschwörung des Erdgeistes bis zum Bunde mit dem Teufel offenbart hat. Der allerdings erscheint über die bürgerliche Moral erhaben, dessen mächtigem Seelenflehen sich sogar der Erdgeist neigt, und dessen wilder Drang, sich in die Welt zu wagen, der Erde Glück, der Erde Weh zu tragen, nicht nur den Mut besessen hat, sich mit dem Teufel zu verbinden, sondern dies zugleich mit

dem erhabenen Bewußtsein getan hat, daß es allen teuflischen Künsten nicht gelingen werde, seine gewaltige Lebenssehnsucht irgendwo endgültig zu befriedigen und seiner stürmischen Lebensfahrt an irgendeinem Punkte Halt zu bieten. Dieser Übermensch hat, falls er nicht schon an dem beschränkten Glücke einer idyllischen Liebe zuschanden werden will, in der Tat eine Pflicht, die höher ist als die Pflicht zur bürgerlichen Rehabilitation einer seinem Lebensdrange zum Opfer gefallenen Mädchenunschuld. Die dämonische Gewalt eines solchen Lebens kostet freilich Opfer. Und zu solchem Leben muß man sowohl durch die Kraft, die Größe dieser Opfer von ganzer Seele mitzufühlen, wie die höhere Kraft, von diesem Mitgefühle nicht wie Fernando zerrissen zu werden, berechtigt sein. Vor allem aber muß der Gesamtverlauf eines solchen Lebens die Opfer rechtfertigen, die es gekostet hat. Im Urfaust, von dem hier überall gesprochen wird, kann von alledem zwar erst in beschränktem Maße die Rede sein. Weder der Teufelspakt noch die grandiose Lebensbahn, die Faust erst im zweiten Teil der Dichtung durchläuft, legitimiert bereits ein Opfer, unter dem Faust in der Kerkerszene verzweifelt beinahe zusammenbricht: ...„O wär ich nie geboren!" Aber obgleich die Faustdichtung des jungen Goethe äußerlich noch mit einem gefährlichen Fragezeichen endet, fühlen wir doch keinen Zweifel darüber aufkommen, daß ein solches Ausnahmeleben unter einem Ausnahmerechte steht, das selbst die Pflicht zur Treue in eine höhere Pflicht zur Treulosigkeit verwandelt.

Es läßt sich nun freilich nicht behaupten, daß im Urfaust, da ihm der Teufelspakt noch fehlt, diese Pflicht zur Treulosigkeit als solche schon im Blickpunkte des dichterischen Bewußtseins steht. Und es gibt, soviel ich sehe, überhaupt nur ein Drama der Sturm-und-Drang-Periode, wo eine solche, wenn auch nur episodenhaft, bewußt zum Gegenstande der Dichtung wird. In Klingers „Simsone Grisaldo" haben wir eine Szene (I, 3), die den starken und wie selbstverständlich von einem Weibe zum anderen fortziehenden Don Juan in der dringenden Gefahr zeigt, von den Reizen eines ihm ebenbürtigen Weibes dauernd gefesselt zu werden, so daß die Treulosigkeit gegen die Frau hier tatsächlich als das sittliche Gebot des Mannes erscheint, der seiner höheren Bestimmung nicht untreu werden will. Wie der General von der Prinzessin Almerine, mit der er sich in dem Bergschlosse Xeneralife eine Zeitlang zu freier Liebeslust vereinigte, scheiden will, um seine Heldenlaufbahn fortzusetzen, da vertritt ihm die verzehrende Liebe der Frau, von der er sich selbst nur mit äußerster Macht losreißt, aber sich losreißen muß, um „Grisaldo zu bleiben", sirenenhaft den Weg, und es entwickelt sich eine ebenso bedeutsame wie eigentümliche Szene. Unter den Liebesflammen der Frau

fühlt der General seinen Freiheitsdrang zusammenschmelzen. „Weib! (ruft er erschüttert) ich stehe auf dem Punkte zu scheitern. Und drängt sich auf in meinem Herzen voriger Mut und verliert sich vor der Liebe. Ich steh' auf dem hohen Gipfel meiner Selbständigkeit, und du ziehst mich herunter. Ha! So soll ich hier enden? An deinem Busen enden? Reize des Weibes! Daß ihr allein mich so hinstreckt! Mich vergessen macht, daß ich bin, warum ich bin, und meine Stärke mit mir in unzerreißbare Fesseln schlagt!" In diesem Augenblicke aber appelliert er nun an den Helden im Weibe! Sie selbst soll durch freiwillige Entsagung die Kraft für ihn aufbringen, die er sich schon verloren glaubt. Aber mit den Worten: „Du hast mich angehaucht mit ewiger, nie versiegender Liebe" löst sie als Antwort ihre und seine lang auf die Schultern herabfallenden Haare, um sie in einen unauflöslichen Knoten zu schlingen und zärtlich zu triumphieren: „Hab ich dich, Unaufzuhaltender! Und bist mein! Wind' dich los, stärkster der Menschen! Zerreiße die Liebesknoten, du Mächtiger! Heere fliehen vor dir! Trenne!" Vergeblich greift er nach dem Degen; der Simson in ihm muß sich gefangen geben: „Zauberin! Brich mich zusammen! Brich meiner Stärke die Spitze ab! Ich atme schwach, schwächer, bin schon nichts mehr. Ich wankte und bin ein Knabe worden vor dir, hier hast du den Knaben. Mein Leben, meine Bestimmung hört hier auf. Ich bestund in der Stärke, womit mich Gott vor allen Menschen ausrüstete, die Seinen zu schützen. Zauberin brauche nun all deine Macht. Ich durfte mich keinem Weibe ganz geben und gab mich dir. Bin verschlungen in den Ringeln der Liebe und zehre den Grisaldo auf". Hier ist die Situation, die Mephisto vergeblich herbeizuführen trachtet: Faust in den Armen Gretchens sein faustisches Menschentum verlierend. Hier scheint das spätere Wort der Wette erfüllt: „Wenn ich beharre, bin ich Knecht ... ob dein, was frag ich oder wessen". Aber die Szene nimmt einen unerwarteten Ausgang. Es ist das Gretchen selbst, das den Faust vor dem Verluste seines höheren Menschentums bewahrt, indem es, die Treulosigkeit gegen das Weib als die höhere Pflicht des Lebenshelden erkennend, ihr eigenes Glück der menschlichen Bestimmung des Geliebten entsagungsvoll zum Opfer bringt. Almerine windet sich schluchzend los, nimmt seinen Degen, überreicht ihn Grisaldo und heitert sich auf: „Sieger meines Volkes! Sieger über mich und über meinen Schmerz! Nimm deinen Degen! Das Weib soll den Helden erhitzen und nicht schwächen. Du scheidest! Grisaldo, kann die Liebe mit dir von mir scheiden? Du bist und wirst sein wie meine Liebe. Dieses Herz ist gestärkt auf ewig in Liebe, so fern du bist!" Grisaldo an ihrem Halse: „Grisaldos Geliebte unter deinem Geschlecht".

5.

Wenn wir in den voraufgegangenen Abschnitten den Geist der Sturm-und-Drang-Periode ideengeschichtlich durch die Behauptung eines Ausnahmerechts der großen Individuen gegenüber dem allgemeinen Gesetz der Gesellschaft bestimmt gefunden haben, so fehlt uns doch noch dessen tiefere Begründung in einer neuen Form der Religiosität. Denn wenn man vielleicht die Gesetze der Gesellschaft rein soziologisch als den Ausdruck einer „gesellschaftlichen Vernunft" verstehen kann, so ist ein Ausnahmerecht der großen Individuen nimmermehr durch eben diese Vernunft der Gesellschaft, sondern, wenn es überhaupt den Charakter eines Rechts und nicht den anarchistischer Gewalt haben will, nur noch metaphysisch — eben als Ausdruck letzter religiöser Überzeugung zu begründen. Und in der Tat versteht man den hochgespannten Subjektivismus nicht nur dieser, sondern der gesamten Goethezeit in seinem tieferen Wesen erst, wenn man ihn als die Funktion jenes neuen pantheistischen Weltgefühls versteht, von dem im zweiten Kapitel die Rede war. Freilich wurzelt nicht jede Äußerung dieses vielfach noch als Karikatur auftretenden Subjektivismus in einer solchen Tiefe; vielmehr bekommen gerade die individualistischen Extravaganzen der Sturm-und-Drang-Periode dadurch ihren Charakter wurzelloser Phantastik, daß sie nicht aus dem tiefen Grunde entspringen, der allen Goetheschen Gestalten eine so unvergleichliche Wurzelhaftigkeit verleiht. Und wenn auch die grelle Blechmusik der Klingerschen und Schillerschen Jugenddramatik die echte Menschenstimme von Goethes Jugenddichtung in ihrer geschichtlichen Wirksamkeit verstärkt, so haben doch wahren Ewigkeitswert nur die genialen Eingebungen Goethes, die eben wirkliche Eingebungen und Offenbarungen eines neuen Weltgefühls sind. Es wiederholt sich auch hier in der Sphäre der Religion, d. h. des Verhältnisses des Menschen zu Gott, was schon für das Verhältnis zu Staat, Recht und Sitte charakteristisch war, daß die Sturm-und-Drang-Dichtung zum Teil nur die Ideen der Aufklärung vollendet und nur zum kleineren Teile, indem sie darüber hinauswächst, sich gegen sie kehrt; und zwar mit jener paradoxen Chronologie, von der sich die ideengeschichtliche Darstellung nicht beirren lassen darf, daß sich gerade der entwicklungsgeschichtlich frühere Geist der Aufklärung in den Jugenddramen Schillers dichterisch später auswirkt als der entwicklungsgeschichtlich spätere Geist der beginnenden Goethezeit in Prometheus, Faust und Werther. Noch zehn Jahre, nachdem in der Jugenddichtung Goethes längst die Offenbarungen eines neuen Weltgefühls vorliegen, sehen wir Lessing und Schiller an der Seite der Aufklärung im Kampfe gegen die Kirche, der

ebenso wie der Kampf gegen die radikalere Fortführung der Aufklärung, den Materialismus und Atheismus, entwicklungsgeschichtlich längst gegenstandslos geworden war. Denn seit Goethes Jugenddichtungen haben sowohl die christliche Kirche wie die Aufklärung aufgehört, der wahre Ausdruck der geistesgeschichtlich führenden Menschheit zu sein. Die Religiosität der Sturm-und-Drang-Periode hat demgemäß eine doppelte Front: eine entwicklungsgeschichtlich frühere, gemeinsam mit der Aufklärung, gegen die christliche Kirche und eine ebenso spätere gegen die Aufklärung, Seite an Seite neben dem doch äußerlich durch eine unüberbrückbare Kluft von ihm geschiedenen Geist des Christentums. —

Der Kampf gegen die christliche Kirche, der in der Dichtung überhaupt erst seit den 70er Jahren stärker fühlbar wird, hat auch in der Sturm-und-Drang-Dramatik am häufigsten die Form des Kampfes gegen ihre menschlichen Vertreter, die Pfaffen; aber zum Unterschiede etwa von der Polemik der Reformationszeit weniger gegen ihre persönliche Unwürdigkeit als gegen die durch sie vertretene kirchliche Gewaltherrschaft, deren ewige Typen Lessing in seinem Patriarchen und nur wenig später Schiller in seinem Großinquisitor aufgerichtet haben. Und da der Kampf gegen die Priesterherrschaft ja der (historisch freilich um seine Wirkung betrogene) Kampf Luthers gewesen ist, so zeigt die Sturm-und-Drang-Dichtung auch einen leicht protestantischen Einschlag, der vor allem die Lyrik von J. H. Voß durchzieht (vgl. die Gedichte „Deutschland" und „An Luther"). Es lohnt nicht die Mühe, die ununterbrochene Satire auf die Pfaffen Zug um Zug zu sammeln, die dem Strom der damaligen Dichtung von Wieland bis zu Lessing und Schiller eine charakteristische Färbung gibt. Erinnere man sich doch unter anderem nur, wie dem Pastor vom Räuberhauptmann Moor die Wahrheit gesagt und schließlich zugerufen wird: „Was ich getan habe, werd' ich ohne Zweifel einmal im Schuldbuch des Himmels lesen; aber mit seinen erbärmlichen Verwesern will ich kein Wort mehr verlieren!" Dieser antichristliche Zug ist auch aus dem „Faust" nicht wegzudenken, in dem der geborene Pfaffenfeind Mephisto Gelegenheit zu mehr als einem bitteren Sprüchlein erhält, und die christliche Kirche überhaupt die dunkle Folie des von ihr sich lossagenden Helden bildet.

Aber in „Faust" kommt vor allem auch die Satire auf die Theologie zu Wort, die mit der Satire auf die Pfaffen keineswegs identisch ist. Der Eingangsmonolog beginnt ja gleich mit dem Seufzer des zergrübelten Helden, der sich voller Bitterkeit daran erinnert, „leider auch Theologie" studiert zu haben. Leider! Denn wie Mephisto später dem Schüler auseinandersetzt, ist die ganze Theologie nichts als ein Streit um Worte. „Denn eben, wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rech-

ten Zeit sich ein". Aus dem Munde Faustens, der zwar mit einer gewissen sentimentalen Rührung den Osterchören und ihrer Heilsbotschaft vom Auferstandenen lauscht, vernehmen wir deshalb auch das Wort, das wie kein anderes die Stunde anzeigt, die es zu Beginn der Goethezeit unwiderruflich geschlagen hat: „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube!" Zwar gehört Faust seiner Gesinnung nach so wenig zu den Gottlosen, die aus innerer Nichtigkeit kein Organ für das Ewige besitzen, daß er umgekehrt wie nur die Auserlesenen mit dem Evangelium gerungen hat und auch jetzt noch seine metaphysische Sehnsucht durch eine Übersetzung des vierten Evangeliums zu stillen sucht, um freilich schon beim ersten Worte zu stocken und die frohe Botschaft vom Fleisch gewordenen Logos in das Kraftevangelium der Tat umzudeuten. Aber nur ungenügend besteht dieser Faust das eifrig-fromme Examen des katechismusgläubigen Gretchens, das ihn nun gerade auf den Kopf zu fragt, wie er es wohl mit der Religion habe, von der er ihr nicht viel zu halten scheint. Es genügt ihrer dogmatisch gebundenen Seele nicht, daß Faust beteuert, er wolle niemandem sein Gefühl und seine Kirche rauben. „Das ist nicht recht, man muß dran glauben!" — „„Muß man?"" — „Ach, wenn ich etwas auf dich könnte! Du ehrst auch nicht die heil'gen Sakramente". — „„Ich ehre sie"". — „Doch ohne Verlangen. Zur Messe, zur Beichte bist du lange nicht gegangen". Und nun die Kardinalfrage: „Glaubst du an Gott?" Wir wollen uns an dieser Stelle noch nicht damit beschäftigen, inwiefern auch Faust an Gott zu glauben sagen darf. Fest steht im Augenblicke jedenfalls das eine: daß er an den Gott nicht glaubt, den die christliche Kirche lehrt. Und Gretchen, die in diesem Punkte nicht zu betrügen ist, erwidert auf das mystische Glaubensbekenntnis ihres Geliebten treffend: „Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen, steht aber doch immer schief darum; denn du hast kein Christentum". Und das psychologisch so unendlich vieldeutig tiefe Wort, mit dem sie von dem irdischen Teile ihres schmerzlich Geliebten entsetzten Abschied nimmt: „Heinrich! mir graut's vor dir", das ihr abgepreßt wird in dem Augenblicke, wo sie den Mephisto wieder aus dem Boden auftauchen sieht, bezieht sich tiefsten Grundes auf das Grauen des gläubigen Mädchens vor dem ungläubigen Mann, der sich dem Schoße der Kirche entrissen und im Bund mit dem Bösen einer zum ewigen Verderben führenden Weltleidenschaft in die Arme geworfen hat. — Allein dieser Faust ist nur das getreue Abbild seines Dichters, von dem bei seinem Erscheinen in Wetzlar schon Kestner berichten mußte: „Er geht nicht in die Kirche, auch nicht zum Abendmahl, betet auch selten; denn, sagt er, ich bin dazu nicht genug Lügner!" Und es kann den unreinlichen Geistern gegenüber, denen nicht wohl ist,

wenn sie nicht auch den größten deutschen Dichter auf irgendeine Weise wieder zum Christen machen können, nicht scharf genug betont werden, daß Goethe zwar so fromm gewesen ist, wie noch alle großen Menschen, aber mit der christlichen Theologie so vollkommen gebrochen hat, als man nur eben brechen kann. Ist nach der Vorstellung der christlichen Kirche jeder, der den Glauben an das christliche Dogma verweigert, ein Heide, so ist Goethe ein vollkommener Heide. Und die deutsche Geistesgeschichte tritt mit Lessing und Goethe in die Periode ihres Heidentums! Daran kann, darf und soll nicht gerüttelt werden.

Allerdings darf noch weniger vergessen werden: diese Loslösung der Goethezeit von der Kirche erfolgt, wie die Separation des Pietismus von der Orthodoxie, im Namen wahrer Religiosität, nicht im Namen aufgeklärter Freigeisterei. Infolgedessen ist das Angriffsziel für den Sturm-und-Drang und die Aufklärung wohl das gleiche, aber der Geist ihres Angriffs ein verschiedener. Immerhin haben beide ein nicht geringes Stück Wegs miteinander gemeinsam, und in der vielleicht bezeichnendsten Satire auf das Christentum, die wir von Goethe besitzen, dem Bruchstück gebliebenen Epos in Knittelversen, „Der ewige Jude", bedient sich auch Goethe jener gefährlichen Waffe einer vernichtenden Kritik des wiederkehrenden Christus an der von ihm gestifteten, aber um all ihr Christentum gebrachten Religion, die nicht nur die Aufklärung, sondern auch schon Luther und alle Reformatoren bis zu Tolstoi benutzt haben, sooft sie der entarteten Kirche den Spiegel des wahren christlichen Evangeliums vorzuhalten suchten. Hier wird die Kirche im Namen der Religion bekriegt, und es ist gerade religiösen Menschen aus der Seele gesprochen, wenn der Dichter von dem wiederkehrenden Christus, den die Menschen bezeichnenderweise überhaupt nicht wiedererkennen, sagt: „Er war nunmehr der Länder satt, wo man so viele Kreuze hat und man für lauter Kreuz und Christ ihn eben und sein Kreuz vergißt". Auch scheint es bei aller schuldigen Ehrfurcht vor der gewaltigen Befreiungstat Luthers über den nur begrenzten Wert seines Werkes nur zu wahr geurteilt, wenn es beim Anblicke eines protestantischen Pfarrhauses, das vor Zeiten einmal von einem katholischen Pfaffen bewohnt gewesen ist, satirisch heißt: „Reformation hätt' ihren Schmaus und nahm den Pfaffen Hof und Haus, um wieder Pfaffen 'nein zu pflanzen, die nur in allem Grund der Sachen mehr schwätzen, wen'ger Grimassen machen". Aber obwohl der Heiland hier mit treuherziger Innigkeit und wahrer Ehrfurcht aufgefaßt ist, so ist es doch ganz und gar nicht der Christus der christlichen Kirche, sondern ein Sturm-und-Drang-Christus mit herzlichkräftiger Liebe zur schönen Welt und gar zum „lieben Leben der Natur", der die schönen und doch so ungöttlichen Worte spricht: „O Welt voll

wunderbarer Wirrung, voll Geist der Ordnung, träger Irrung, du Kettenring von Wonn' und Wehe, du Mutter, die mich selbst zum Grab gebar! Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war, im Ganzen doch nicht sonderlich verstehe". Was ahnt sein einfältig schlichter Sinn gar von der paradoxen Metaphysik, die der kleinasiatische Teppichwirker Paulus um seinen Kreuzestod und schlimmer noch um seine schlichte Lehre von der Nächstenliebe gewoben hat? Er denkt an seinen früheren Aufenthalt auf der Erde nicht anders als an einen aus besten Absichten entsprungenen Besuch, der ihm von der treulosen Menschheit übel genug gelohnt worden ist, und kehrt auf diesen ihm dennoch lieben Schauplatz ehemaligen Wandels zurück, „wie man zu einem Mädchen fliegt, das lang an unserm Blute sog und endlich treulos uns betrog". Das ist, wie uns nicht wundernimmt, dem Kopfe eines Dichters entsprungen, der eben damals seinem Freunde, dem christlichen Prediger Herder, gestehen mußte, er würde zu dessen theologischen Schriften ein ganz anderes Verhältnis gewinnen können, „wenn nur die Lehre von Christo nicht so ein Scheinding wäre", das ihn als Menschen, als eingeschränktes bedürftiges Wesen rasend mache. Aber auf diese Lehre über Christus kam es nach seiner Auffassung auch gar nicht an! Und so wird auch in seinem „ewigen Juden" unter Christentum gerade von seinem Stifter nur der Geist der Liebe verstanden, von dem trotz zwei Jahrtausenden christlicher Kirche so beschämend wenig zu finden ist. „Wo, rief der Heiland, ist das Licht, das hell von meinem Wort entbronnen! Weh! und ich seh' den Faden nicht, den ich so rein vom Himmel 'rab gesponnen. Wo haben sich die Zeugen hingewandt, die weis' aus meinem Blut entsprungen, und ach, wohin der Geist, den ich gesandt — sein Wehn, ich fühl's, ist all verklungen". — Es ist die Melodie, die in einer anderen Tonart Karl Moor wiederholt, als er mit dem Pathos sittlicher Entrüstung dem Pater vorhält: „Da donnern sie Sanftmut und Duldung aus ihren Wolken und bringen dem Gott der Liebe Menschenopfer wie einem feuerarmigen Moloch, predigen Liebe des Nächsten und fluchen den achtzigjährigen Blinden von ihren Türen hinweg! Stürmen wider den Geiz, und haben Peru um goldener Spangen willen entvölkert und die Heiden wie Zugvieh vor ihre Wagen gespannt..." usw. — Besinnen wir uns darauf, daß Goethes wunderbar freimütiges, und doch von jeder wohlfeilen Religionsspötterei freies Gedicht, dessen Nichtvollendung wir schmerzlich zu beklagen haben, hart vor dem 1779 erschienenen N a t h a n entstanden ist, so verstehen wir, daß dieser die antidogmatische Geistesrichtung der Zeit wohl künstlerisch höchst eindrucksvoll zusammenfaßte, aber doch eine Saat nicht erst zu säen hatte, die längst im Aufgehen begriffen war. —

Dennoch ist dieser Geist einer freien Religiosität noch keineswegs die Grundlage der Sturm-und-Drang-Dramatik im allgemeinen. Sondern diese wird in weitgehendem Maße noch von jener sogenannten „natürlichen Religion" metaphysisch unterbaut, die nach der Auffassung der Aufklärung keiner übernatürlichen Offenbarung bedarf, da sie sich dem natürlichen Nachdenken jedes vernünftigen Menschen angeblich von selbst aufdrängt. Ihr eigentlicher Inhalt ist der von allem übrigen theologischen Beiwerk befreite und damit aus dem Zusammenbruch des Christentums gerettete Glaube an die in den Händen eines persönlichen Gottes liegende sittliche Weltordnung, nach welcher der Gute seinen Lohn und der Böse zum mindesten im Jenseits seine Strafe findet. Dieser Glaube war zwar nur ein historisches Kompromiß des vom dogmatischen Christentum emanzipierten und doch vor der letzten Konsequenz der Aufklärung noch zurückschreckenden Geistes. Nichtsdestoweniger war er in weitgehendem Maße auch noch unter den Stürmern und Drängern historische Wirklichkeit. Vor allen Dingen in Schillers Jugenddichtung, die von dem Pathos der sittlichen Weltordnung bis in die Fingerspitzen hinein durchloht ist, aber nicht weniger in der übrigen Sturm-und-Drang-Dramatik, ist das Glaubensbekenntnis des Savoyischen Vikars, in dem Rousseau den deistischen Glauben seiner Zeit so aufsehenerregend zusammenfaßte, der natürliche metaphysische Hintergrund des dichterisch dargestellten Geschehens. — Es ist bezeichnend, daß selbst Karl Moor, der kolossalste aller Revolutionäre, der selber Weltenrichter spielen will, dieses doch durchaus im Namen des Höheren vollbringt, als dessen rächenden Arm er sich fühlt. Und er trotzt nach seiner Auffassung durchaus nicht Gott, sondern im Namen Gottes der bürgerlichen Gesellschaft, die sich mit einem so schlechten Rechte als Hüter der sittlichen Weltordnung aufspielt. Darum die Auseinandersetzung mit dem von der christlichen Gesellschaft an ihn abgesandten Pater, dem er mit so flammenden Worten ihre sittliche Heuchelei vorhält. Die Forderung der sittlichen Weltordnung ist so sehr die innerste Seele dieses Räuberhauptmann gewordenen Moralisten, daß ihn nicht einen Augenblick das Gefühl verläßt, auch für seine Taten dereinst Rechenschaft ablegen zu müssen. „Was ich getan habe, werde ich ohne Zweifel einmal im Schuldbuche des Himmels lesen". Und das berühmte Wort: „Ich bin mein Himmel und meine Hölle" ist tatsächlich nicht etwa in dem Sinne einer Leugnung transzendenter Justiz gemeint, in dem es gewöhnlich verstanden wird, sondern so, wie es zwar nicht von einem ja der Gnade bedürftigen Christen, wohl aber von jedem Deisten gesprochen sein könnte, der sich selbst für den Schmied seines jenseitigen Schicksals hält. In dem Augenblick, wo Moor deshalb erkennt, daß sein

Verbrechen gegen die Gesellschaft auch ein Verbrechen gegen den Himmel gewesen ist, liefert er sich selbst der irdischen Gerechtigkeit aus, die er nunmehr als Stellvertretung der sittlichen Weltordnung anerkennt. Das ist ja die eigentliche Tragödie seines Lebens, daß er, der durch seinen gesetzwidrigen Kampf gegen die Gesellschaft die sittliche Weltordnung zu rächen glaubt, dies als eine entsetzliche Verirrung und „mit Zähneklappern und Heulen" umgekehrt erkennen muß, „daß zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden". Sein Tod sühnt nicht nur, wie es unter der Optik der Gesellschaft erscheint, die verletzte Majestät des irdischen Gesetzes, sondern damit zugleich die des göttlichen Gesetzes, das von jenem auf Erden vertreten wird. Die Anmaßung des Helden, mit seinen Gewalttaten die sittliche Weltordnung an der Gesellschaft zu rächen, ist in Wahrheit eine Auflehnung gegen Gott gewesen, der sich allein die Rache vorbehalten hat.

Es muß als überaus charakteristisch betrachtet werden, daß den Helden der Schillerschen Jugenddramen, denen man eigentliches Christentum nicht mehr nachsagen kann, keine Vorstellung geläufiger ist als die Vorstellung von Himmel und Hölle. Denn es ist charakteristisch dafür, daß die natürliche Religion eben vor allen Dingen der Glaube an die sittliche Weltordnung ist, in welchem Gott vorzüglich den Charakter eines Weltenrichters hat. Das kommt am krassesten in der Gestalt des großen atheistischen Scheusals, Franz Moor, zum Ausdruck, der nicht im guten Glauben wie sein Bruder, sondern mit bösestem Willen Gott und seine sittliche Weltordnung mit Füßen tritt. Er ist die satirische Karikatur des materialistischen Freigeistes, an dem der Dichter mit innerster Genugtuung ein furchtbares Gericht vollzieht. Schiller hat diese satirische Absicht, die er freilich nicht mehr zu unterstreichen nötig gehabt hätte, in der Vorrede zu den „Räubern" offen ausgesprochen, in der er sich zum Ritter der Religion gegen die materialistische Aufklärung aufwirft und sich darüber entrüstet, daß es jetzt Mode sei, seinen Witz auf Kosten der Religion spielen zu lassen, ja daß man beinah als kein Genie mehr passiere, wenn man nicht seinen Spott an ihren heiligsten Wahrheiten übe. Er dagegen könne hoffen, der Religion und der wahren Moral keine geringe Rache verschafft zu haben, wenn er diese mutwilligen Schriftverächter in der Person seiner Bösewichter dem Abscheu der Welt überliefere. Insbesondere habe er in Franz das Konterfei eines Mißmenschen entworfen, dem nichts mehr heilig sei, und zwar als die unvermeidliche Folge einer rein verstandesmäßigen Weltanschauung, in der die ernsthafte Stimme der Religion durch Sophisterei hinweggescherzt werde. Tatsächlich ist ja Franz das Schulbeispiel des mit Bewußtsein

„gott-losen" Menschen (man beachte die rein moralische Bedeutung dieses Begriffes, die ihm nach seinen Bestandteilen durchaus nicht zuzukommen brauchte), dem das eigene fleischliche Ich zum Gott geworden und keine andere Moral als die eines skrupellosen Egoismus übriggeblieben ist. Seine philosophischen Monologe sind ja kindisch, und der jugendliche Dichter hat sich die Vermenschlichung eines freigeistigen Bösewichts allzu leicht gemacht. Aber diese Reden, die an grotesker Gotteslästerung alles übertreffen, was ein deutscher Dichter bis dahin auszusprechen wagte, gehören nichtsdestoweniger zu den ideengeschichtlich durchaus bedeutsamen Zeugnissen der beginnenden Goethezeit. In ihnen aber dreht sich nun charakteristischerweise alles um Sein oder Nichtsein einer auf der Unsterblichkeit der Seele beruhenden ewigen Gerechtigkeit. Denn was Franz zu seinen Schandtaten den Mut verleiht, das ist die materialistische Überzeugung von der auf das leibliche Leben beschränkten menschlichen Existenz, oder um in seiner Sprache zu reden: „Der Mensch entsteht aus Morast und watet eine Weile im Morast, und macht Morast und gärt wieder zusammen in Morast, bis er zuletzt an den Schuhsohlen seines Urenkels unflätig anklebt; das ist das Ende vom Lied — der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung!" Lohn und Strafe gibt es also nur im diesseitigen Leben; sie sind überhaupt nur moralisch gefärbte Ausdrücke für erfolgreichen oder nicht erfolgreichen Egoismus. Denn auch Recht und Unrecht gibt es nach Franzens Anschauung nicht anders als in der Form einer gesellschaftlichen Konvention, die gerade so lange gilt, als sie Kraft hat, sich gegen den Verbrecher zu behaupten. „Jeder hat gleiches Recht zum Größten und zum Kleinsten, Anspruch wird an Anspruch, Trieb an Trieb und Kraft an Kraft zernichtet. Das Recht wohnet beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze". Folglich ist auch das Gewissen, das der religiöse Mensch als die Stimme Gottes empfindet, nichts weiter als ein Aberglaube, dessen sich die Gesellschaft nur bedient, „um die Narren im Respekt und den Pöbel unter dem Pantoffel zu halten, damit die Gescheiten es desto bequemer haben", die sich dieses Aberglaubens entschlagen haben. Aber wie es der grimmigste Pfaff nicht wirkungsvoller vermöchte, läßt der Dichter diesen sittlichen Nihilismus zuschanden werden vor der Majestät des Todes. An dem Schauspiel, das die Traktätchen-Literatur aller Jahrhunderte immer mit höchster Wollust ausgemalt hat, dem unter der Todesfurcht erwachenden Gewissen, verschafft sich auch Schillers entrüsteter Idealismus die lange aufgesparte Genugtuung eines vollkommenen Triumphes der sittlichen Weltordnung über ihren Verleugner. Ja er überläßt sogar einem christlichen Pastoren den Triumph, dem schon von fürchterlichen

Visionen des Jüngsten Gerichts gemarterten Bösewicht mit seinen drohenden Reden den eigentlichen Genickfang versetzen zu dürfen. Wenn von den „Räubern" nichts als diese Szene der Nachwelt würde erhalten bleiben, so würde sie dereinst zweifellos auf einen eifernden Pastoren als ihren Verfasser raten. Wie ein Verzweifelter wehrt sich Franz gegen die Idee einer ewigen Gerechtigkeit, die in einem jenseitigen Leben nachholt, was ihr im diesseitigen entgangen ist. Er klammert sich an die Vernichtung der Seele, durch die er dem ewigen Richter zu entrinnen hofft. Doch kühner und immer kühner schreitet der Pfarrer zum Angriff vor: „Darum winseln auch die Geister des Abgrundes, aber der im Himmel schüttelt das Haupt. Meint Ihr, dem Arm des Vergelters im öden Reich des Nichts zu entlaufen?" usw. Und Franz: „Ich will aber nicht unsterblich sein; sei es, wer da will, ich will's nicht hindern. Ich will Gott zwingen, daß er mich zernichte". Aber wie ihm die innere Stimme immer lauter sagt, daß es keine Vernichtung gibt als die belanglose Vernichtung des Fleisches, da kommt es wie Irrsinn über ihn, und mit den lästerlichsten Gebeten versucht der ehemals so starkgeistige Prahler einen kläglichen Frieden mit der beleidigten Gottheit zu machen, bis er mit einem Male bemerkt, daß er auch nicht mehr beten kann, und sich nun, man kann wohl sagen, Gott sei Dank, noch einmal zu einem Anfall des Trotzes aufrafft: „Nein, ich will auch nicht beten; diesen Sieg soll der Himmel nicht haben, diesen Spott mir nicht antun die Hölle!" Doch auch das ist nur ein letztes Sich-Aufrecken des zusammenstürzenden Bösewichts; denn schon glaubt er in den Stimmen der hereindringenden Mörder die Stimmen der Hölle zu hören, in die er, wahnsinnig geworden, sich hinunterstürzt.

Daß nicht weniger als zwei Diener der christlichen Religion in Schillers revolutionärem Erstlingsdrama das große Wort führen dürfen, ist für die Tatsache bezeichnend, daß trotz dem Kampf gegen die Kirche und trotz der stillschweigenden Preisgabe der christologischen Glaubensartikel die letzte Grundlage der christlichen Religion noch nicht erschüttert war, solange der Glaube an die natürliche Religion der Aufklärung, und das heißt, der Glaube an die sittliche Weltordnung ungebrochen blieb. Wie wenig man auch von den übrigen Lehren der christlichen Theologie wissen wollte: von der einfachen Gottesleugnung des Materialismus, dem schon der junge Goethe in Straßburg mit überlegener Verachtung den Rücken zugekehrt hatte, drohte dem christlichen Gottesglauben keine Gefahr. Um so bedeutsamer kam sie von einer anderen Seite. Und als das gewaltige Denkmal des Durchbruchs eines neuen Gottgefühls, vor dem der alte jüdisch-christliche Herrgott

zu der, vom „Prolog im Himmel" ehrfürchtig aufbewahrten Reliquie erstarrte, steht hinter der freimütigen Abrechnung Goethes mit der christlichen Kirche im „ewigen Juden" seine unvergleichlich gewaltigere Auflehnung gegen die Idee des Herrgottes im „Prometheus", dessen ideengeschichtliche Bedeutung den Deutschen selten zum Bewußtsein gekommen ist, obgleich erst kürzlich wieder Georg Brandes diese Dichtung, bei deren unverhofftem Anblick dem alten Goethe selbst ein wenig unheimlich zumute wurde, mit Recht das größte Revolutionsgedicht aller Zeiten genannt hat, von dem jede Zeile wie mit Flammenschrift am Nachthimmel der Menschheit stehe. Hier beginnt als der letzte und tiefste Akt jener ganzen Freiheitsbewegung, die wir in ihren verschiedenen Gestalten als Kampf um die politische, gesellschaftliche und sittliche Freiheit verfolgt haben, der Kampf des Menschen um seine metaphysische Freiheit, der Kampf des Individuums um sein Götterrecht, das ihm von dem absoluten Weltdespoten der christlichen Religion nicht weniger vorenthalten worden war als das politische Eigenrecht durch den Absolutismus des Fürsten, das sittliche Eigenrecht durch den Absolutismus der Gesellschaft. — Diese Bedeutung des Torso gebliebenen Dramas und der den Geist dieses Dramas in Quintessenz zusammenfassenden Prometheus-Ode wird allerdings äußerlich dadurch einigermaßen verschleiert, daß sich der Kampf um die metaphysische Freiheit des Menschen hier erst im Rahmen des griechischen Polytheismus vollzieht, und die Auflehnung des großen Titanen gegen den olympischen Göttervater nicht ohne weiteres mit der Auflehnung des modernen Menschen gegen den Herrgott der christlichen Religion identifizierbar erscheint. Daß indessen kein Zweifel darüber obwalten kann, was als der tiefere Sinn dieses Freiheitskampfes des Prometheus gegen Jupiter von allen Tieferblickenden sogleich verstanden wurde, das zeigt das berühmte Gespräch zwischen F. H. Jacobi und Lessing über das Gedicht, das von beiden unmittelbar als Angriff auf den christlichen Gottesglauben und als die erste dichterische Darstellung eines pantheistischen Gottgefühles aufgefaßt wurde. Einen wahren Eindruck von dem revolutionären Geiste dieser Dichtung empfängt man daher eigentlich erst dann, wenn man sich die Trotzworte des Prometheus an den christlichen Herrgott selbst gerichtet denkt und den Namen Zeus mit dem namenlosen Begriff „Gott" vertauscht. Dann allerdings fühlt man, daß hier die Geschichte der Menschheit gleichsam einen Augenblick den Atem anhält, weil eine ganze Gefühlswelt hier zusammenstürzt, die Jahrtausende hindurch die europäische Menschheit in ihrem Bann gehalten hat. Was sagt Prometheus? Laß, Gott, deinen Sturmeszorn nur an Eichen aus! „Mußt mir meine Erde doch lassen stehn und

meine Hütte, die du nicht gebaut, und meinen Herd, um dessen Glut du mich beneidest". Was für eine Armseligkeit, Gott, daß deine Majestät sich kümmerlich von Opfersteuern und Gebetshauch derer nähren muß, die Kinder und Toren genug sind, als Wirkung ihres Gebets auf deine persönliche Hilfe zu hoffen? „Wer half mir wider der Titanen Übermut? Wer rettete vom Tode mich, von Sklaverei? Hast du nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herz? Und glühtest jung und gut, betrogen, Rettungsdank dem Schlafenden da droben? — Ich dich ehren? Wofür? Hast du die Schmerzen gelindert je des Beladenen? Hast du die Tränen gestillet je des Geängsteten? Hat nicht mich zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal, meine Herrn und deine?" So spricht Prometheus zu dem allmächtigen Gotte, vor dem die christliche Kirche Jahrtausende in dem Gefühle menschlicher Ohnmacht demütig auf den Knien gelegen hat. Und wenn wir nicht glauben wollen, es mit einem Wahnsinnigen zu tun zu haben, so müssen wir das andere glauben, daß hier sowohl Gott als Mensch in ganz anderer Weise gefühlt und aufgefaßt werden als in der christlichen Religion, und müssen also dem positiven Gefühl nachgehen, von dem diese Trotzgebärde nur die negative Außenseite ist.

Was ist das innerste Wesen und Motiv dieser selbstbewußten Lossagung von Gott, die dem christlichen Menschen noch viel schauerlicher in die Ohren tönt als die atheistischen Greuelreden eines Franz Moor, weil hier Gott nicht geleugnet, sondern der Mensch zu einem Gotte umgedichtet wird? Darauf antwortet nicht die Ode, die nur die poetische Verdichtung der einen gewaltigen Trotzgebärde ist, ohne zugleich ihre tiefere Begründung zu enthalten, sondern das Drama, und das Drama gerade durch seine scheinbare Widersprüchlichkeit der Auffassung des menschlich-göttlichen Verhältnisses. Der Geist dieses Dramas aber wird offenbar durch einen Vergleich zwischen der Prometheischen und der Franz Moorschen Empörung gegen Gott, worin trotz äußerer Ähnlichkeit innerlich die äußersten Gegensätze verkörpert werden. Ist nämlich Franz Moor der Gottesleugner aus innerer Gottlosigkeit, so bedeutet Prometheus den Gottestrotz aus dem Gefühle eigener innerer Göttlichkeit. Rebelliert in dem Materialisten die Materie gegen die Idee der Seele, Satanas gegen Gott, so empört sich in dem Titanen ein wahrer Göttersohn gegen Gott, die Göttlichkeit der menschlichen Seele gegen die Idee ihrer Gottesknechtschaft, und das aus keinem anderen Grunde, als weil die Seele des Menschen, die von Natur göttlich ist, um diese ihre Göttlichkeit gebracht wird, wenn ihr Tun und Lassen unter irgendeine von Lohn oder Strafe bedrohte objektive und starre sittliche Weltordnung eines göttlichen Weltdespoten gestellt er-

scheint. Ist sie göttlich, so muß sie frei sein, und gerade aus dem Gefühl dieser Göttlichkeit heraus muß sie sich gegen einen Gott empören, der ihre Freiheit durch seine Gebote und Verbote innerlich zerstört. Prometheus leugnet darum nicht die Götter, wie Franz Moor, aber er behauptet seine eigene Göttlichkeit neben den Göttern und kraft seiner Göttlichkeit seine Unabhängigkeit von ihnen, die im einzelnen mächtiger sein mögen als er, aber durch ihre größere Macht noch keinerlei Rechtsanspruch auf seine Untertänigkeit besitzen. Das Prometheus-Drama ist eine Revolution gegen Gott im Namen der göttlichen Seele, die große Revolution des Gott-Menschen gegen die Idee eines göttlichen Weltdespoten, der alles andere durch sich entgöttlicht, weil er alles andere seiner metaphysischen Freiheit beraubt. Nemo contra deum nisi deus ipse! So lautet das eigentümliche Motto Goethes zum 4. Teil von Dichtung und Wahrheit. Gott kann nur von Gott besiegt werden: der gottlose Franz zerfällt in nichts vor dem ersten Anhauche der Gottheit, der gotterfüllte Prometheus aber zieht sogar die göttliche Tochter des Zeus, die ihm den Lebensquell eröffnet, liebend auf seine Seite: „Ich ehre meinen Vater und liebe dich, Prometheus!"

„Ich bin kein Gott (spricht Prometheus) und bilde mir soviel ein als einer". Worauf gründet sich dieses, dem christlichen so ganz entgegengesetzte und doch — so verwandte Gefühl der menschlichen Gottähnlichkeit? „Unendlich? Allmächtig?" fragt er in höhnischer Erwiderung auf die priesterlichen Reden des Götterboten Merkur. „Was könnt ihr? Könnt ihr den weiten Raum des Himmels und der Erde mir ballen in meine Faust? Vermögt ihr zu scheiden mich von mir selbst? Vermögt ihr mich auszudehnen, zu erweitern zu einer Welt?" Und ewige Dauer, Macht, Weisheit und Liebe, womit Minerva die höheren Ansprüche der Götter ihrem Liebling verständlich machen möchte, haben die Götter nach Auffassung des Prometheus keineswegs allein. „Ich daure so wie sie". Wir alle sind ewig: denn wir sind. Macht, Weisheit und Liebe aber offenbaren sich ebenso wie in den Werken der Götter in den Kunstwerken des Prometheus, die seine Künstlerhand geschaffen hat. Und scheint Jupiter wenigstens einen Augenblick die Kraft, Leben zu verleihen, vor Prometheus vorauszuhaben, so belehrt ihn Minerva zuletzt darüber, daß auch den Göttern diese Macht nicht gegeben, sondern in Wahrheit dem auch über den Göttern erhabenen Schicksal vorbehalten sei. Das Rätsel, daß sich Prometheus den Göttern ebenbürtig fühlt, erklärt sich also scheinbar aus dem Umstande, daß er die Götter aller Attribute ihrer Göttlichkeit entkleidet, d. h. aber nichts anderes, als daß er die Existenz eines persönlichen Gottes im Sinne der christlichen Religion leugnet und alle Göttergestalten der menschlichen Phantasie, mögen sie nun poly-

theistischen oder monotheistischen Charakter haben, nur als Exponenten der einen unendlichen Gottheit empfindet, die nicht in einer einzelnen Gottgestalt gewissermaßen konzentriert, sondern in dem gesamten Universum lebendig ist und jede ihrer Individuationen in dem Kreise, den ihre Wirksamkeit erfüllt, zu einem Gotte macht. Kurz: ein pantheistisches Weltgefühl ist die tiefere Erklärung für den Trotz des großen Gott-Menschen gegen die Idee eines Weltdespoten, der hier seines Absolutismus zugunsten der Souveränität aller seiner früheren Untertanen entkleidet wird. — Aber dieser Pantheismus hat nun gefühlsmäßig einen doppelten Aspekt. Zunächst erfüllt er das Individuum, was gerade in der Gestalt des Prometheus so überwältigend zum Ausdruck kommt, mit dem titanischen Gefühl seiner Göttlichkeit, d. h. mit dem Gefühl seiner metaphysischen Freiheit. Und so eingeschränkt das Individuum auch durch das Schicksal sein mag, dem alle Wirklichkeit gewordenen Göttlichkeiten nun einmal unterstehen: in dem Kreise, den seine Wirksamkeit erfüllt, gehört es sich selbst, lebt es kraft eigener Verantwortung aus sich heraus — „nach dem Gesetz, nach dem es angetreten". Denn was es lebt, ist Gott. Aber gerade dieser Umstand erfüllt nun das Individuum anderseits mit dem entgegengesetzten Gefühl innerster Gottverbundenheit, das auch Prometheus im scheinbaren Widerspruch mit all seinem Göttertrotze tief empfindet. Wie sehr er mit seinem titanischen Selbstbewußtsein auch immer im Rechte ist, wenn er, jede äußere Hilfe der Götter leugnend, die gewaltigen Leistungen seines Lebens niemandem als sich selbst verdanken will („Hast du nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herz?"), so fühlt er doch nicht weniger unmittelbar, daß gerade dieses heilig glühende Herz die heimlich in und aus ihm wirkende Gottheit selber ist. Und wie sehr Prometheus dem Göttervater trotzt, der nicht von innen aus ihm wirken, sondern von außen über ihn herrschen will, so sehr fühlt er den tiefen Zug des inneren Eros zu des Göttervaters Tochter, die seinem Geiste nicht von außen, sondern von innen naht. „Und du bist meinem Geist, was er sich selbst ist; sind von Anbeginn mir deine Worte Himmelslicht gewesen! (sagt er zu Minerva) Immer als wenn meine Seele spräche zu sich selbst, sie sich eröffnete und mitgeborne Harmonien in ihr erklängen aus sich selbst: das waren deine Worte. So war ich selbst nicht selbst, und eine Gottheit sprach, wenn ich zu reden wähnte; und wähnt' ich, eine Gottheit spreche, sprach ich selbst. Und so mit dir und mir so ein, so innig ewig meine Liebe dir!" — Von allen Seiten kommt uns somit dasselbe Bild entgegen: Prometheus kämpft nicht gegen die Götter an sich, sondern gegen einen Gott, der ihm seiner Selbständigkeit, d. h. seiner metaphysischen Freiheit berauben will. Und so ist es von tiefster innerer Bedeutung,

daß Goethe der gott-trotzenden Prometheus-Ode in seinen Gedichten unmittelbar den gottseligen Hymnus „Ganymed" hat folgen lassen, damit zum Ausdruck bringend, daß jene nur die negative Außenseite einer Religiosität verkörpert, deren positive Innenseite nichts anderes als eine andere Form der innigsten Gottgemeinschaft ist. Wer ohne Kenntnis der ideengeschichtlichen Zusammenhänge beide Gedichte so, wie sie eben stehen, unmittelbar hintereinander liest, kann freilich zu dem Glauben kommen, es sei dem Dichter weder in dem einen noch dem andern Falle wirklich ernst: so aus dem Grunde scheint die Gotttrunkenheit des Ganymed dem Gottestrotze des Prometheus zu widersprechen. In Wahrheit gehören beide so untrennbar zueinander, daß das darin ausgesprochene religiöse Gefühl überhaupt nur von demjenigen begriffen wird, der die beiden Gedichte als die verschiedenen Seiten ein und desselben Gottgefühls zu verstehen vermag.

Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß die mythologische Einkleidung dem richtigen Verständnis hier ganz besondere Schwierigkeiten in den Weg gelegt hat, da in ihr die Gottheit dichterisch beide Male unter dem Bilde des griechischen Göttervaters erscheint und doch jedesmal in einem geradezu entgegengesetzten Sinne verstanden werden muß. Der Jupiter des Prometheus-Dramas ist der Weltdespot des Theismus, gegen den der Held um seine metaphysische Freiheit kämpft; der Jupiter aber, von dessen Adler sich der frühlingstrunkene Ganymed emporgehoben fühlt, ist der Deus sive natura des Spinoza, dem sich als einem „allliebenden Vater" (was freilich wiederum Mißverständnisse in sich birgt) das von seinem Frühlingsglanze angeglühte Herz in höchster Selbstaufgabe in die Arme wirft. Hat man aber einmal diese stillschweigende Veränderung der Voraussetzung begriffen, dann ist gerade diese so widerspruchsvolle Stellungnahme zu Gott der höchst charakteristische Ausdruck dafür, daß wir hier vor einem Wandel des Gottgefühls stehen, der seiner Natur nach eine doppelte Ansicht bietet: den trotzigen Widerspruch gegen den alten und die selige Hingabe an den neuen Gott. — Geleugnet wird der außerweltliche Gott der Bibel, der Gesetzgeber einer sittlichen Weltordnung und Weltenrichter am Ende aller Tage, der eben damit, daß er den Menschen unter das Schwert eines objektiven Gut und Böse und vor die Wahl zwischen Himmel und Hölle stellt, ihn seiner höchsten metaphysischen Freiheit, d. h. seines Rechtes beraubt, nach eigenem Gewissen gut und böse zu sein. Behauptet aber wird ein nur in der Welt selbst existierender Gott, der seine individuellen Erscheinungsformen zu nichts verpflichtet als zu dem, was er selbst in ihnen wirkt, um ihnen damit jenes Gefühl der innersten Freiheit zu verleihen, das doch in Wahrheit nichts als das Zeichen innerster Gott-

verbundenheit ist. Die welthistorische Bedeutung dieses neuen Gottgefühls liegt somit in der Zerstörung des Glaubens an ein metaphysisches Gut und Böse, an jene sittliche Weltordnung, der das Individuum unentrinnbar, sei es „freiwillig" im Diesseits oder unfreiwillig im Jenseits unterworfen ist. Und demgegenüber das Gefühl der metaphysischen Freiheit, daß es kein anderes Gut und Böse gibt als das, was wir selber dazu machen: wir selber, die wir ja doch Gott in uns tragen und handeln müssen unter dem inneren Zwange unserer Göttlichkeit. Denn was ist Freiheit? Es ist nicht mehr wie in der Aufklärung die Freiheit unserer Vernunft, sondern die tief unterhalb unserer Vernunft entspringende und in uns waltende göttliche Notwendigkeit.

All dies kommt in dem Prometheus-Drama erst unvollständig zum Ausdruck, da sich der Trotz des Helden hier noch keineswegs gegen bestimmte Gebote Gottes, sondern nur gegen die Idee der menschlichen Botmäßigkeit überhaupt empört. Will doch der Gott die Wünsche des Göttersohnes in weitgehendem Maße erfüllen, und lehnt doch der letztere den Vorschlag Jupiters nur deshalb ab, weil die Erfüllung seiner Wünsche an die äußere Anerkennung der Gottesherrschaft geknüpft sein soll. Denn zum Unterschiede von Franz Moor, dem Gottlosen, will Prometheus, der Göttersohn, nichts Ungöttliches; aber was er will, will er nicht als Knecht eines Gottes, sondern aus eigener göttlicher Machtvollkommenheit heraus vollbringen. Es liegt daher in der Natur der Sache, daß die Empörung gegen den Gott der sittlichen Weltordnung erst da die Höhe ihrer ideengeschichtlichen Bedeutung erreicht, wo sie nicht nur theoretisch gegen die Idee der Gottesknechtschaft überhaupt, sondern tatsächlich gegen den Inhalt der göttlichen Gebote gerichtet ist. Und so verblaßt denn auch das Prometheus-Drama neben derjenigen Dichtung Goethes, die den Freiheitskampf des Menschen gegen den Gott der Bibel und seine sittliche Weltordnung nicht nur auf dem Boden der christlichen Glaubensvoraussetzungen, sondern auch im Kampfe mit den sittlichen Geboten der christlichen Lebensauffassung in großartigster Weise zum Ausdruck bringt. Und das ist in diesem Zusammenhange die welthistorische Bedeutung des „Faust".

Wenn wir die Faustdichtung als die tiefste aller dem Sturm-und-Drang-Geiste entsprungenen Dichtungen bezeichnen, so ist das in dem Umstande begründet, den man sich recht klar vor Augen führen muß, daß das Grundthema der neuen Zeit, die Empörung des Subjekts gegen das objektive Gesetz, das in so vielen anderen Dichtungen lediglich als ein gesellschaftliches Phänomen erscheint, hier endlich seine metaphysische Tiefe zeigt. Erst in der Faustdichtung wird uns zum

Bewußtsein gebracht, daß dieser ganze Kampf des individuellen Lebens gegen die Tyrannei eines generellen Gesetzes, der gewissermaßen in mehreren übereinander liegenden Schichten verläuft, in der Emanzipation des modernen Menschen von dem persönlichen Gotte der sittlichen Weltordnung seine tiefste Wurzel hat, und alle politischen, gesellschaftlichen und moralischen Probleme, die den Inhalt der Sturm-und-Drang-Dichtung bilden, nur Vordergrundprobleme sind, von deren tieferem Hintergrund erst in der Metaphysik der Faustdichtung der Vorhang fortgezogen wird. In der Faustgestalt wiederholt sich ja bis auf die politischen Ideen alles, wodurch wir die gesamte Dichtung von Sturm-und-Drang innerlich bewegt gefunden haben. Von außen gesehen ist Faust der individualistische Übermensch, der sich kraft des Ausnahmerechts seiner großen Natur über alle Vernunftformen der Gesellschaft, Wissenschaft, Sitte, Recht und Gesetz hinwegsetzt, und dessen urgewaltiger Lebensdrang vor Schuld und Verbrechen nicht zurückschrickt. Aber Faust ist nicht nur der Frevler an der Gesellschaft, sondern überdies, womit er nun hoch hinauswächst über die meisten andern Gestalten der Sturm-und-Drang-Dichtung, nach der christlichen Auffassung ein Frevler gegen Gott, der sein Übermenschentum mit einem Teufelsbündnis krönt und, wiederum vom Standpunkte der christlichen Weltanschauung aus gesehen, gewissermaßen auch ein Ausnahmerecht gegen Gott für sich in Anspruch nimmt. Faust kämpft für sie alle, die von Götz bis Stella oder Ardinghello, seien es Männer oder Frauen, irgendwie im Namen des beweglichen Lebens die Starrheit der Gesetze übertreten haben, indem er ihrer aller Ansprüche nicht nur gegen die Gesellschaft, sondern auch gegen den Gott der sittlichen Weltordnung vertritt. Die Gestalt des großen Teufelsbündners und Gottrebellen, in der somit das ganze Pathos der neuen Zeit nicht nur auf das stärkste konzentriert, sondern auch auf die tiefste Wurzel zurückgeführt erscheint, war darum auch die prädestinierte Form für die entscheidende Auseinandersetzung des alten und des neuen Glaubens; und es ist deshalb innerlich tief begründet, daß die Faustsage eine magische Anziehungskraft für die neue Menschheit hatte und nicht nur Goethe, sondern auch Lessing, Friedrich Müller und Klinger zu Faustdichtungen verführte. Und zwar war deshalb die Faustsage zu dieser entscheidenden Auseinandersetzung prädestiniert, weil gerade in ihr die christliche Weltanschauung und ihre Idee der sittlichen Weltordnung den prägnantesten Ausdruck gefunden hat. Daß Himmel und Hölle sich um die Seele des Menschen streiten und der von Gott sich lossagende und dem Teufel der Weltleidenschaft sich überantwortende Mensch nach einem Leben voller Glanz und Herrlichkeit unrettbar zuletzt zur Hölle fährt (wie Franz Moor), des war die Geschichte des

großen Teufelsbeschwörers und Schwarzkünstlers Faust das klassische Zeugnis, das deshalb auch von „Christlich-Meinenden" allen von der Renaissanceluft angesteckten Freigeistern zum warnenden Beispiel erzählt worden war. Hier wurde die sittliche Weltordnung an der Wurzel angegriffen, wenn durch eine neue Darstellung dieses Stoffes der Glaube an die schlechthinnige Verdammungswürdigkeit oder gar an die Verdammtheit des Teufelsbündners erschüttert wurde. Nicht in der Darstellung als solcher, sondern in einer neuen Auffassung des Stoffes liegt also das entscheidende Zeichen der Zeit, und als der sichtbarste Ausdruck der neuen Weltanschauung erscheint im Gegensatz zu der ursprünglichen Verdammung die unerhörte Idee der Rettung des Faust, die in der späteren Fortführung der Goetheschen Dichtung ihre letzte Vollendung erfährt. Ich sage, letzte Vollendung! Denn die ganze Geschichte der Faustdichtung von Marlowe bis Goethe, soweit sie überhaupt ideengeschichtliche Bedeutung hat, ist ihrem Wesen nach nichts anderes als die Geschichte der Rettungsversuche des Faust, die mit einer gefühlsmäßigen Sympathie mit dem Helden beginnen und über die Veredelung seiner Motive bis zu dem Urteil Gottes selber führen, daß hier kein gottloser, sondern „ein guter Mensch in seinem dunklen Drange" im Ringen mit des Lebens Rätsel strebend und irrend sich bemühe. Der Teufelspakt ist geblieben; aber der Mensch, der gerade dadurch den wahren Mut zum Kampfe mit dem Leben beweist, daß er sich nicht scheut, auch den Teufel der Welt seinem unendlichen Streben dienstbar zu machen, er ist nach der Auffassung der Goethezeit nicht nur kein Gottverleugner, sondern in Wahrheit ein neuer Gottsucher... und jener religiöse Kolumbus, dem das Unerhörte gelingt, sich gerade vom Teufel zu Gott führen zu lassen. Aber auch Goethe gelingt damit das Wundersamste und Größte: die Umdichtung der auf der christlichen Vorstellungswelt beruhenden Sage zu dem grandiosen metaphysischen Ausdruck des dem christlichen so ganz entgegengesetzten neuen Glaubens, daß der Weg zu Gott durch die Welt führt, — allerdings, und das ist freilich der Kern der ganzen geistigen Wandlung, auch zu einem anderen Gott, als dem Gotte der sittlichen Weltordnung. Doch gelingt diese Umdichtung nicht ohne einen unaufgelösten Rest von Mißverständlichkeiten, der die unvermeidliche Folge dieses Unternehmens ist, den neuen Glauben mit dem metaphysischen Apparate gerade des alten darzustellen. Und es wiederholt sich im vergrößerten Maßstabe im „Faust", was schon das richtige Verständnis der mythologischen Einkleidung des „Prometheus" und des „Ganymed" erschwerte. Wie Goethe in diesen beiden Gedichten, verliert auch Faust, ohne daß das mit letzter Deutlichkeit ausgesprochen wird, seinen alten und findet einen

neuen Gott. Und dieser offenbart sich ihm zum ersten Male — es ist nicht ohne Grund die Stelle, in der die Sprache Goethes auch dichterisch wie eine Offenbarung wirkt — in der Gestalt des Erdgeistes. Faust beschwört den Erdgeist! Aber das heißt nichts anderes als: Faust beschwört den neuen Gott! Dies ist der Gott der Natur, der Welt- und Tatengenius. Und Faust verbindet sich mit dem Teufel! Das heißt nichts anderes als: im Vertrauen auf den neuen Gott seines Innern, dessen Bild er im Erdgeiste beschworen hatte, wagt er es, die Gesetzestafeln des alten Gottes umzustoßen und sich des Glaubens an den alten Gott der sittlichen Weltordnung endgültig zu entschlagen. Mit der Erdgeistbeschwörung und dem Teufelspakte hat der Gottsucher Faust an der Spitze einer neuen Menschheit das tausendjährige Reich des alten Glaubens verlassen und die erste Schwelle eines neuen Gottesreiches, das Reich der Goethezeit betreten. Denn was den Teufelspakt des Goetheschen Faust von allen voraufgegangenen unterscheidet, das ist ja der bedeutsame Zug, der freilich die große Dichtung mit unüberwindlichen dichterischen Schwierigkeiten belastet, daß dieser Faust nicht wie seine Vorgänger ein ins Übermenschliche gesteigertes Leben im Diesseits gegen die Gewißheit einer ewigen Verdammnis im Jenseits einzutauschen den frevelhaften Wahnwitz hat, sondern in jeder eigentlichen und übertragenen Bedeutung des Wortes an den Teufel, mit dem er zu paktieren scheint, überhaupt nicht glaubt. Er schließt einen Pakt, von dem er aus inneren und äußeren Gründen weder für das Jenseits fürchtet noch für das Diesseits hofft, und das vor seinem Bewußtsein aus keinem anderen Grunde, als um dem Teufel seine innere Nichtigkeit, seine metaphysische Nichtexistenz durch die Tat zu beweisen — diese Nichtexistenz, um die Mephisto freilich selber weiß, wenn er sich als ein Teil von jener Kraft bezeichnet, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Aber das letztere ist es auch, was Faust mit sicherem Instinkte ahnt, ohne es doch zu wissen, als er sich ohne Respekt vor der sittlichen Weltordnung des christlichen Gottes diesem gutesschaffenden „Bösen" — dem Geist der Erde — anvertraut. Und die Leistung seines Lebens besteht in dem Beweise des Geistes und der Kraft für diesen instinktiven Glauben, daß da, wo frühere Jahrtausende einen Teufel gesehen haben, in Wahrheit gerade eine wundersame Hilfskraft Gottes verborgen liegt, deren Geheimnis von Gott selbst im Prolog im Himmel entschleiert wird. Denn darum kann selbst Gott der Herr so menschlich mit dem Teufel sprechen, weil dieser nicht mehr wie in der christlichen Mythologie der Vertreter eines metaphysischen Bösen, sondern als der dem göttlichen Leben selbst entstammende Vertreter einer Kraft auftritt, die nur im Bereich des irdischen Lebens und vor dem

beschränkten menschlichen Verstande als „das Böse" erscheint. Aber es gibt kein metaphysisches Gut und Böse, und die sittliche Weltordnung besteht nicht in der anthropomorphen Vorstellung einer Belohnung der Guten und Bestrafung der Bösen, sondern in der letzten Grundes sinnvollen Zusammengehörigkeit von Gut und Böse innerhalb einer metaphysisch nur als göttlich zu verstehenden Welt. Und der von seinem Gotte wahrhaft erfüllte Faust hat darum durchaus den richtigen Instinkt, daß er in dem Drange nach der vollkommenen Auswirkung seines Gottlebens zugleich mit dem Drange hinauf nach der höchsten Höhe des Geistes den Drang in die tiefsten Tiefen des Lebens, d. h. den Drang nach dem hat, was die sittliche Weltordnung das Böse nennt. Der Gott Goethes aber kann dem Teufel ruhig die Erlaubnis geben, Faust „seine Straße sacht zu führen". Denn er ist nicht mehr der grausam die erbsünden-beladene Menschenseele versuchende Gott der christlichen Kirche, der von den ohne seine Hilfe verlorenen Sündern um Gnade gebeten sein will, sondern der Gott eines unendlichen Vertrauens in die von göttlichem Geiste getriebene Menschenseele, die durch alle Versuchungen des Teufels nur desto mehr dazu getrieben wird, sich ihrer Göttlichkeit tätig bewußt zu werden. Darum seine Worte zu Mephisto, die die Grundidee des neuen Glaubens enthalten und in ihrer ganzen ideengeschichtlichen Bedeutung nur verstanden werden, wenn man sich dabei ihren fundamentalen Gegensatz zu den Grundideen der christlichen Weltanschauung zum Bewußtsein bringt:

Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab
Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab
Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange,
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Dieser rechte Weg, von dem der Herr hier spricht, besteht nicht in der Vermeidung eines von göttlichen Verboten abgesteckten bösen Weges, sondern in der freien Bewährung der göttlichen Kraft in jenem so tief problematischen Kampfe eines unendlichen Gottes mit der Endlichkeit seiner Welt, der — das Leben heißt.

Es darf nun freilich nicht vergessen werden, daß die festen Konturen dieses neuen Glaubens, die aus der vollendeten Faustdichtung für Tieferblickende klar hervortreten, im Urfaust zwar innerlich vorgebildet, aber dichterisch doch erst angedeutet sind. Gerade die für das philosophische Weltbild der Faustdichtung entscheidenden Partien, der Prolog im Himmel und die ganze in den Teufelspakt ausmündende

Szenenfolge nach der Beschwörung des Erdgeistes, fehlen dem Urfaust noch, und der Gedanke jener Form der Rettung, der die Grundidee der vollendeten Faustdichtung bildet, ist in dem ganz improvisatorisch begonnenen Jugendwerke höchstens als eine dunkle Ahnung vorhanden. Diese aber bekundet sich vorläufig nur in der tiefen Sympathie des Dichters mit seinem Helden und — in einem allerdings entscheidenden Umstande, über dessen Bedeutung man nicht schwanken kann, wenn man die Faustdichtung des jungen Goethe mit den gleichzeitigen Versuchen der anderen Faustdichter, Lessing und Maler Müller, vergleicht. — Von Lessings Faust, dessen Manuskript verlorengegangen ist, wissen wir ja freilich nur durch zeitgenössische Berichte, und auch Müllers Faustdichtung ist nicht bloß ein Torso geblieben, sondern auch als solcher erst ganz unvollständig veröffentlicht, so daß die ideengeschichtliche Beurteilung dieser Werke im einzelnen nicht vor Irrtum sicher ist. Was wir jedoch darüber wissen, das läßt mit voller Deutlichkeit die ungeheure geistige Kluft erkennen, die sowohl den Lessingschen wie den Müllerschen Faust von der Dichtung selbst des jungen Goethe trennt. Müller und Lessing haben es beide auf eine Rettung Faustens abgesehen, Müller auf eine moralische, Lessing als erster überdies auf eine tatsächliche. Beide betrachten ihren Helden nicht als einen gottlosen, sondern, wenn auch in verschiedener Weise, als einen höheren Menschen großen Formats. Lessings Faust ist ein leidenschaftlicher Denker, ein Philosoph, den der Hunger nach Wahrheit zu dem verwegenen Schritte verführt, sich zu seiner Befriedigung des Beistandes höllischer Mächte zu bedienen. Müllers Faust ist, darin dem Goetheschen innerlich viel verwandter, der große Lebensheld, oder wie der Dichter in der Sprache jener Zeit selber erläutert, „der große Kerl, der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gern zerbrechen wollt, und Mittel und Wege sucht; Mut genug hat, alles niederzuwerfen, was in Weg trat und ihn verhindern will; Wärme genug in seinem Busen trägt, sich in Liebe an einen Teufel zu hängen, der ihm offen und vertraulich entgegentritt". Die Motive, die beide dazu getrieben, mit den höllischen Mächten Gemeinschaft zu machen, sollen also ihre Schuld entschuldigen, die aber in bezug auf ihren Schuldcharakter nicht im mindesten in Zweifel gezogen wird. Müller sagt charakteristisch: „Das Emporschwingen so hoch, als möglich ist, ganz zu sein, was man fühlt, daß man sein könnte — es liegt doch so ganz in der Natur! Auch das Murren gegen Schicksal und Welt, die uns niederdrängt und unser edles selbständiges Wesen, unsern handelnden Willen durch Konventionen niederbeugt... Wo ist das niedrige duldende Geschöpf, das, immer gleichgültig, aus der Tiefe nicht einmal in

Gedanken hinaufwärts wünscht, nicht fliegen wollt, wenn einer Flügel ihm gäbe, nicht steigen wollt, hüb ihn einer auf allmächtigen Armen empor; das freiwillig resignierte, sich an seiner Niedrigkeit weidete usw. ... Ich habe keinen Sinn für solch ein Geschöpf, seh's als irgendein Monstrum an, das unzeitig dem Schoße der Natur entging ... Es gibt Momente im Leben, wer erfährt das nicht, wo das Herz sich selbst überspringt, wo der herrlichste, beste Kerl, trotz Gerechtigkeit und Gesetze, absolut über sich selbst hinausbegehrt". Das ist also der Sinn der Müllerschen Dichtung: die ungeheuerliche Tat einer Gemeinschaft mit dem Bösen, die als solche ewig verdammungswürdig bleibt, aus dem übermenschlichen Zuge der menschlichen Natur heraus psychologisch verständlich und dadurch moralisch entschuldbar zu machen. — Dieselbe Tendenz hat auch der Lessingsche Faust, nur daß dem intellektuellen Lessing der von Gott gegebene Wissenstrieb als eine bessere Entschuldigung erscheinen mußte, als der von der Sturm-und-Drang-Dichtung verherrlichte Lebenstrieb; und daß er sich weiter nicht damit begnügte, seinen Faust nur moralisch zu retten, sondern, mit der Begründung, „daß Gott dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben habe, um ihn ewig unglücklich zu machen", auch tatsächlich vor den schrecklichen Folgen eines Teufelsbündnisses rettete; aber rettete, indem er ihn in letzter Minute — durch ein Traumbild, das ihn das schauerliche Faustschicksal (der Traum ein Leben!) im Geiste durchleben läßt, vor dem Abschlusse eines Teufelspaktes bewahrte. Insofern ist allerdings die Behauptung, daß Lessing der erste gewesen sei, der eine Rettung Faustens ins Auge gefaßt habe, eigentlich eine Legende, da Lessing seinen Helden (wenigstens nach dem einen Bericht) nicht vor den Folgen eines abgeschlossenen, sondern nur vor dem Abschlusse eines Teufelspaktes rettet. Nach Lessing gerät der von seinem Wissensdrang getriebene edle Mensch durch eben diesen göttlichen Trieb seiner Natur in die Versuchung, die ihm von Gott gesetzten Grenzen seines Menschentums zu durchbrechen, wird aber deshalb auch durch einen von Gott geschickten läuternden Traum davor bewahrt, der Versuchung zu erliegen. — Obgleich wir somit zwischen den Faustdichtungen Müllers, Lessings und Goethes bedeutsame Zusammenhänge und daraus weiterhin erkennen, wie sehr Goethes Faustdichtung vom Geiste ihrer Zeit getragen wurde, hat nun doch schon der Urfaust Goethes jene ganz geniale, unterscheidende Wendung, durch die er seine Vorgänger weit hinter sich läßt. Was unter anderem darin charakteristisch zum Ausdruck kommt, daß alle Faustdichtungen vor Goethe mit einem Vorspiel in der Hölle beginnen, der spätere Goethesche Faust aber mit einem Prolog im Himmel, das offenbart sich innerlich in der entscheidenden Tatsache, daß jeder vor-

goethesche Faust den Teufel, der Goethesche Faust aber an Stelle des Teufels den Erdgeist beschwört, nicht den Luzifer des alten Gottes, sondern den neuen Gott. Und erst der neue Gott, dessen unendliches Wesen der endliche Faust nicht zu erfassen und zu ertragen vermag, gesellt ihm, dem über das Irdische Hinausstrebenden, den zur Erde Hinabziehenden, von der christlichen Weltanschauung „der Böse" genannten Mephisto bei, in Wahrheit den Diener des Erdgeistes, dessen Führung sich der nach universaler Welt- und Gotteserfahrung dürstende Faust anvertrauen muß, wenn der Erdgeist seinem menschlich eingeschränkten Auffassungsvermögen zum wirklichen Erlebnis werden soll. — Es ist meines Erachtens methodisch ganz verfehlt, die ideelle Bedeutung der Erdgeistszene für die Gesamtdichtung sei es durch philologische Nachweise ihrer äußerlichen Zusammengehörigkeit mit den spiritistischen Ideen Swedenborgs usw. oder auch durch die Hervorhebung der späteren Veränderung der dichterischen Intention herabzusetzen. Es ist in unserem Zusammenhange ganz gleichgültig, woraus der junge Faustdichter die äußeren Vorstellungen geschöpft hat, die ihm Gefäße seines eigenen Glaubens wurden; es ist weiterhin ganz selbstverständlich, daß die Einkleidung einer neuen Religiosität in alte mythologische Hülsen rational nicht völlig aufzulösen ist und dem Verstande alle möglichen Rätsel läßt; und es ist schon wahr, daß Goethes spätere Dichtung aus rein poetischen Gründen eine äußerliche Wiederannäherung an die mythologischen Voraussetzungen der christlichen Faustsage erfährt und dadurch gewisse Voraussetzungen des Urfaust scheinbar wieder fallen läßt; aber es ist demjenigen nicht zu helfen, der nicht das Gefühl dafür hat, daß die Erdgeistbeschwörung die zentrale Manifestation der Faustischen Religiosität und eine, rein äußerlich Swedenborgische Vorstellungen benutzende und dadurch allerdings dem Verstande allerlei Rätsel aufgebende mythologische Verdichtung desselben pantheistischen Gottgefühles ist, das sich in anderer Weise in Faustens großem Glaubensbekenntnis ausspricht. Es ist durchaus müßig, sich in Spekulationen über das Verhältnis dieses Erdgeistes zu dem Geiste des Makrokosmus, der Erdseele zur Weltseele, zu verlieren, deren Rätsel der Dichter selbst nicht zu beantworten imstande gewesen wäre, weil es sich um Vorstellungen handelt, mit denen hier in dichterisch völlig freier Weise verfahren wird. Der Geist, der sich mit diesen Worten vor dem mächtigen Seelenflehen Fausts enthüllt:

In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben:
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid . . .

der ist in Wahrheit das Symbol des Faustischen Gottes selber, des „Allumfassers, des Allerhalters", den Faust eben deshalb zu beschwören fähig ist, weil er ihn selber in sich fühlt; den er anfangs Erdgeist nennt, für den er aber schon vor Gretchen keinen Namen mehr hat. Denn trotz der Erdgeistbeschwörung hat er ja auch für Faust nicht die Gestalt eines persönlichen „Geistes", sondern die proteusartige Ungestalt einer in aller Welt wirkenden Seelenkraft, die wir mit tausend Namen anrufen können, weil sie in tausend Gestalten erscheint — „Nenn's Glück, Herz, Liebe, Gott" — und die im Grunde doch nur ein Gefühl ist: „Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch", der diese Himmelsglut nur umnebelt — d. h. keine objektive, sondern nur eine subjektive Realität. Und wollen wir die Erdgeisterscheinung nicht nur poetisch, sondern auch irgendwie philosophisch interpretieren, so ist sie überhaupt nicht die objektive Erscheinung eines „Geistes", sondern eine subjektive Erscheinung von — Fausts Geist, dem hier der innere Gott auch äußerlich offenbar wird, der unbekannte Gott, der seit langem mit unerklärlichem Schmerz in seinem Busen wühlt, ihn mit tiefem Ekel vor aller Theologie und aufgeklärter Philosophie, dagegen mit dem heißen Durste erfüllt, um Berges Höhle mit Geistern zu schweben, auf Wiesen in Mondes Dämmer weben, von allem Wissensqualm entladen, in seinem Tau gesund sich zu baden. Es ist der Gott, der den unwiderstehlichen Drang in ihm entfacht, sich in die Welt zu wagen, der Erde Glück, der Erde Weh zu tragen, und der ihm weiter Mut verleiht, auch vor dem Bösen nicht zu zagen. Es ist der Gott, den er auch da nicht etwa schon gefunden hat, als sein überhitztes Gehirn ihn in eine magische Erscheinung gebannt hat, sondern den jetzt erst wahrhaft zu suchen die Aufgabe seines Lebens wird, nachdem er hier der dunklen Umrisse seiner Gestalt zum erstenmal schauernd ansichtig geworden ist und doch damit zugleich erfahren hat, daß mehr von diesem Geiste des Lebens zu erkennen nur das Leben selber lehren kann. — Doch um auf den Ausgangspunkt zurückzukommen: in diesem Umstand, daß Faust nicht den Teufel, sondern den Geist der Erde und erst indirekt damit den Teufel beschwört, der sich später unversehens ihm zugesellt (die genial vertiefende Umdichtung der eigentlichen Faustsage!), haben wir das Zeugnis, daß die religiöse Grundidee, der neue Glaube an die metaphysische Rettung Faustens, dessen klare Umrisse erst in der späteren Faustdichtung hervortreten, von Anfang an in ihr vorhanden ist; das Zeugnis, das uns deshalb innerlich berechtigt machte, die metaphysischen Grundlinien der ganzen Dichtung insgesamt schon hier zu ziehen, obwohl hier eigentlich nur die Faustdichtung des jungen Goethe, der Urfaust, zur Sprache kommen soll.

Und doch gilt es jetzt zu verstehen, daß unbeschadet dieser metaphysischen Gesamtvoraussetzungen, durch die Faust vor der ewigen Verdammnis im Jenseits wohl von Anfang an gerettet wurde, dem jungen Goethe dennoch aller Wahrscheinlichkeit nach keineswegs sogleich die Rettung seines Helden, sondern vielleicht sogar zunächst sein Untergang, — aber ein ganz andersartiger Untergang vorschwebte als in der Sage: nicht nämlich seine ewige Verdammnis im Jenseits, sondern seine ewige Verdammnis im Diesseits, und in einem rein menschlichen Sinne. Die Vermutung liegt zu nahe, als daß man sich ihrer ohne triftige Gründe erwehren könnte, daß Goethe die Erneuerung der Faustsage zunächst in einem Sinne plante, den Mephisto selber einmal andeutet, indem er aus der scharfsichtigen Diagnose des Faustischen Leidens am Leben den unmittelbar einleuchtenden Schluß zieht: „Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben, er müßte doch zugrunde gehn!" Freilich, zugrunde gehn — nicht im moralischen Sinne der christlichen Kirche und der von ihr geglaubten Verdammnis zu ewiger Höllenqual nach dem Tode, sondern im rein psychologischen Sinne innerlich zugrunde gehn an der Höllenqual eines ewig unbefriedigt bleibenden Lebens. Ja, es gibt einen Himmel! Ja, es gibt eine Hölle! Auch in der eine sittliche Weltordnung leugnenden Welt der Faustdichtung! Das ist das Leben selbst, in dem wir mit den Worten des Faustdichters, der damit freilich nur den poetischen Rahmen seines Werkes umreißen wollte, „vom Himmel durch die Welt zur Hölle", aber auch wie Faust von der Hölle durch die Welt zum Himmel gelangen können. Und darin besteht eben die innere Umwandlung der Faustsage, wofür die Veränderung ihrer metaphysischen Voraussetzungen eben nur die Voraussetzung ist, daß der alte Kampf zwischen einem objektiven Gut und Böse hier von einem neuen Kampf zwischen rein subjektiver Gotterfülltheit und Gottverlassenheit, kurz zwischen Seligkeit und Verzweiflung abgelöst erscheint. Ja, es gibt auch für die Faustische Weltanschauung und ihren Pantheismus gotterfüllte und gottlose Menschen und innerhalb jedes Menschen gotterfüllte und gottverlassene Stunden. Aber sie sind nicht objektiv durch Übertretung oder Erfüllung göttlicher Gebote, sondern subjektiv durch innere Lebensfülle und innere Lebensleere bestimmt und sind ebensowenig durch äußere Strafen in einem jenseitigen Leben bedroht, sondern tragen ihre Seligkeit und Verdammnis in sich, so daß hier endlich das schon zitierte Wort Karl Moors seinen eigentlichen Sinn erhält: „Ich bin mein Himmel und meine Hölle". Und so wird dies der letzte Unterschied zwischen der Faustsage und Goethes Dichtung: in jener erlangt Faust durch die Hilfe des Teufels ein Höchstmaß irdischer Glückseligkeit, dem die ewige Höllenqual auf dem Fuße

folgt; in Goethes Dichtung ringt sich der Held aus der Höllenqual seines Lebens, dem Teufel zum Trotz, durch — zu einer zwar nicht ewigen, doch von ihren Schwankungen letzten Grundes unberührten Seligkeit, von der jedoch freilich auch zu zeigen sein wird, daß es eine ganz andere Seligkeit ist, als die der Held der Sage für seine ewige Verdammnis sich erhandelt. Aber gerade diese Idee einer Rettung Faustens aus den Höllenqualen seiner irdischen Existenz, die aller Wahrscheinlichkeit nach der tiefste Anreiz für den Dichter wurde, das Fragment gebliebene Jugendgedicht späterhin wieder aufzunehmen und in einem höheren Sinne fortzuführen, die war vermutlich eben noch nicht in den Gesichtskreis des jungen Faustdichters getreten, der seinen Helden gerade in den Höllenqualen der Kerkerszene enden läßt. Und man wird kaum fehlgehen, wenn man den Urfaust, der zwar nicht mehr zu ewiger Verdammnis im Jenseits berufen ist, wie alle Faustgestalten vor und neben ihm, um so mehr als die Darstellung eines zu ewiger Verdammnis im Diesseits verurteilten „Unmenschen ohne Zweck und Ruh" versteht, über dessen inneren Ausgang mutmaßlich der äußere Ausgang der alten Faustsage entschied.

6.

Worin besteht und worauf beruht nun aber diese Problematik des Lebens, die dasselbe zu einem Wechsel von Himmel und Hölle macht und auch Faust in einem ewigen Wechsel zeigt zwischen den Augenblicken höchster Gotterfülltheit, wie in der Stunde, da es ihm gelingt, den Erdgeist zu beschwören, und den Augenblicken tiefster Gottverlassenheit, wie ein solcher der Erdgeistbeschwörung unmittelbar auf dem Fuße folgt? Denn das ist nun die andere welthistorische Bedeutung der Faustdichtung, die freilich mit ihren metaphysischen Grundlagen auf das engste zusammenhängt, ja überhaupt nichts anderes ist als die psychologische Konsequenz dieses rein subjektivistischen Verhältnisses des neuen Menschen zu seinem immanenten Gott: daß das in der Faustgestalt zum ersten Male aus seiner ganzen metaphysischen Tiefe hervorbrechende neue Lebensideal eines dämonischen Titanismus sich zugleich in seiner ganzen Problematik offenbart. Wenn die Sturm-und-Drang-Dichtung im allgemeinen im Kampfe gegen den Absolutismus abstrakter Vernunftgesetze als das wahre Ideal die Freiheit des Lebens verkündet, so zeigt die Urfaustdichtung nicht nur in höchster Vollendung eben dieses Ideal, sondern das Ideal selbst als ein Problem. Ihr Thema ist die tiefe Fragwürdigkeit des Lebens, das nicht nur an einem besonders so bezeichneten „Ende", sondern in jedem Augenblicke mit

dem Ende, nämlich mit seiner „Endlichkeit" zu ringen hat. Und wenn die ideengeschichtliche Bedeutung der Faustdichtung auf der einen Seite darauf beruht, daß hier wie nirgendwo das hohe Lied der Weltleidenschaft gesungen wird, so doch spezifischer noch auf dem entgegengesetzten Umstande, daß hier das schmerzlich dunkle Lied vom Leide an dieser Leidenschaft — daß hier zum erstenmal in der Weltliteratur das Lied eines auf der inneren Problematik des Lebens beruhenden Weltschmerzes ertönt. Dieser Weltschmerz ist zugleich das eigentliche Zeichen, daß hier, zum Unterschiede von der materialistischen Selbstzufriedenheit oder der skeptischen Blasiertheit der Aufklärung, ein neuer göttlicher Funke in die Menschheit gefahren ist, eben der Funke, der den Prometheus zur Empörung gegen einen ungöttlichen Gott und Faust zum Bunde mit dem von einem neuen Gotte gesandten Teufel treibt. Denn gerade diese neue Gotterfülltheit des Faustischen Menschen, seine Seelenhaftigkeit, ist der Grund für das Gefühl jenes tiefen Ungenügens an der endlich begrenzten Welt der Körper, wodurch das Leben des Faustischen Menschen zu einem unendlichen Probleme wird. Weil Faust so lebendig innere Zustände zu fühlen imstande ist, die die Fassungskraft seines endlichen Menschentums weitaus übersteigen, wird er so tief von der Unzulänglichkeit der Lebensmöglichkeiten im allgemeinen erschüttert. Je höher er sich im Geiste über diese Welt erhebt oder auch sich dieser Welt überhebt, um so tiefer muß er den Sturz in das allgemeine Menschenlos als einen Sturz des Luzifer in die Hölle empfinden. Und das ist der typische Rhythmus des Faustischen Lebens, daß es zwischen höchster Gott-erfülltheit und tiefster Gottverlassenheit jähestens wechselt! — „Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!", so ruft Faust vor dem Zeichen des Makrokosmus. Und zum Erdgeist: „Der du die weite Welt umschweifst, geschäftiger Geist, wie nah fühl' ich mich dir!" Das ist der Faustische Titanismus, auf den der Held selbst in der Stunde tiefster Niedergeschlagenheit mit schmerzlicher Resignation zurücksieht:

> Ich, Ebenbild der Gottheit, das sich schon
> Ganz nah gedünkt dem Spiegel ew'ger Wahrheit,
> Sein selbst genoß in Himmelsglanz und Klarheit,
> Und abgestreift den Erdensohn,
> Ich, mehr als Cherub, dessen freie Kraft
> Schon durch die Adern der Natur zu fließen
> Und, schaffend, Götterleben zu genießen
> Sich ahnungsvoll vermaß . . .

Aber freilich, nur vermaß! Denn von dieser höchsten Höhe seines Göttergefühls ist Faust durch das Donnerwort des Geistes „Du gleichst

dem Geist, den du begreifst, nicht mir!" in die unterste Tiefe seines Nichts hinabgeschleudert worden und zurückgeschleudert durch das vernichtende Gefühl seiner Zwerghaftigkeit, das ihn beim Anblicke des Erdgeistes mit elementarer Macht überwältigte. Der höchsten Ausdehnung seines Selbstgefühls ins Göttliche hinein folgt in jähestem Übergange die schmerzliche Zusammenziehung ins Gefühl seiner Endlichkeit.

> Den Göttern gleich' ich nicht! zu tief ist es gefühlt;
> Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durchwühlt,
> Den, wie er sich im Staube nährend lebt,
> Des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt.

Nicht Gott, sondern Staub! — Aber was Faust hier im Verlaufe der Erdgeistbeschwörung erlebt, das ist nur ein äußerst gesteigerter Fall für den immer gleichen Grundrhythmus seines Lebens, dessen Wellen in einem unentrinnbaren Wechsel von höchster Erwartung und tiefster Enttäuschung ewig wiederkehren. Immerzu ist es der wühlende Gott seines Innern, der ihn auf den Fittichen seiner Phantasie hinaushebt über alle Möglichkeiten dieses begrenzten Erdenlebens, aber unter der Schwerkraft der Wirklichkeit aus ihm entweicht und nun ihn hinabstürzen läßt in den finstersten Abgrund verzweifelter Gottverlassenheit. Es ist die Kraft, dem Seienden etwas Sein-Sollendes gegenüberzustellen, dem Leben mit Idealen voraufzufliegen, die zu erreichen man jenen Zaubermantel haben müßte, den Faust so schmerzlich auf dem Osterspaziergang herbeisehnt — oder um es dann endlich mit dem rechten Worte zu nennen, der auf Unendliches gerichtete Idealismus des menschlichen Geistes (imagination, hatte Rousseau gesagt!), der als der wahre Funke der Gottheit den Menschen erhebt über alle noch im Unbewußten lebenden Naturwesen und gerade dadurch sein Leben mit einer Problematik umgibt, die ihn mit einer neuen Sehnsucht zurück nach dem tiefen Frieden der weniger von Gott geplagten Wesen erfüllt. Denn seine Göttlichkeit ist auch der Fluch des Menschen, — diese Gottheit seines Innern, die als solche nur wirklich zu werden vermag durch ihre Veräußerung in der Form einer Welt und eben damit aufhört, ihrer Göttlichkeit völlig Genüge zu tun. In hundertfältiger Gestalt durchzieht diese Tragik das menschliche Leben und wechselt ihre Gestalt in hundertfältiger Weise. Ist sie doch ein Urphänomen der menschlichen Natur, das bei den einzelnen Menschen nur in verschieden starkem Maße sichtbar wird. Faust aber ist der klassische Typus dieser Tragik, die wir als das Grundproblem der gesamten Goethezeit erkennen müssen, und Goethes Dichtung führt ihren Helden durch alle Formen dieser

Tragik hindurch. — Zunächst ist es auch für den Goetheschen Faust das aus der Tradition stammende, vor allem aber den Lessingschen Faust charakterisierende schmerzliche Ungenügen an der Endlichkeit des menschlichen Wissens, was die Problematik seines Lebens bestimmt. Der Eingangsmonolog sowie das Gespräch mit Wagner geben Kunde davon. Was die vier Fakultäten ihm zu bieten vermögen, das befriedigt nicht den auf das letzte Weltgeheimnis, auf Gott, gerichteten Erkenntnisdrang. Auch die Summe alles erfahrbaren empirischen Wissens ist keine Antwort auf das Faustische Wissensbedürfnis, „daß ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält". Faust nennt es Regenwürmer, was sein Famulus Wagner statt Schätze findet, der doch auch mit scheinbar Faustischer Gebärde ausgerufen hat: „Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen". Aber dieses alles, wonach Wagner strebt, ist etwas ganz anderes, als was Faust seiner Natur nach suchen muß. Daher im Gespräch mit jenem die späteren Worte: „Du bist dir nur des einen Triebs bewußt, o lerne nie den andern kennen". Fausts Trieb geht zwar scheinbar auf die Erfahrung alles Irdischen, in Wahrheit aber sucht er Gott in allem Irdischen, das er nach allen Seiten durchstreben muß, weil Gottes Unendlichkeit sich in keiner einzelnen Endlichkeit wahrhaft erfassen läßt. Denn Faust sucht nicht alles, sondern das Ganze! Und deshalb findet er im Anblick des Makrokosmus — „Wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt" — vorübergehend eine scheinbare Befriedigung seiner Sehnsucht. Aber nur vorübergehend: denn „welch Schauspiel! aber ach, ein Schauspiel nur!" Und hier zeigt sich der fundamentale Unterschied des Sturm-und-Drang-Faust der Goetheschen Dichtung von dem Aufklärungs-Fauste Lessings. Der Goethesche Faust ist unbefriedigt nicht nur von der Endlichkeit unserer Erkenntnis, er ist noch tiefer unbefriedigt von der Unzulänglichkeit eines bloß erkennenden Verhältnisses zur Welt überhaupt! Wie Hamann will auch er den Gott, der ihm im Innern wühlt und ihn zugleich aus der Welt heraus wie Ganymed mit den Stimmen des Frühlings sehnsüchtig anlockt, nicht nur rein geistig-anschauend als ein Schauspiel, sondern, selber Schauspieler, als vollgefühlte Lebenswirklichkeit mit den Organen seines ganzen Menschentums erfassen. Und nicht der geistige Aufschwung aus der Ebene der Wissenschaft, d. h. der Aufklärung, zu den Höhen der künstlerischen Intuition, was der tiefere Sinn von Faustens Hinwendung zur Magie ist, sondern darüber hinaus die Wendung von einem bloß „geistigen Erfassen" zu „wirklicher Lebens- d. h. Gottes-Erfassung": das ist in dieser Hinsicht die eigentliche Bedeutung der Erdgeistbeschwörung. Aber gerade in der damit verbundenen ungeheuren Ver-

tiefung der Faustischen Problematik liegt eine höchst eigentümliche Paradoxie. Der Idealist, der sich schon von den Einzelwissenschaften gerade deshalb so unbefriedigt fühlt, weil sie immer nur an der äußeren Schale, dem lebendigen Kleide der Gottheit, kleben bleiben, niemals aber wahrhaft ins Innere, zu Gott selbst vorzudringen imstande sind, er strebt mit einem Male selbst in die ganze Breite der Wirklichkeit, er wird scheinbar seinem Idealismus untreu und verrät den Gott seines Innern an die Realität der sinnlichen Außenwelt. Er gibt sein rein geistiges Leben auf und tritt seine Weltfahrt an. Und doch ist auch diese entscheidende Wendung seines Lebens nur eine andere Gestalt des alten Faustischen Triebes, der eben auch in der Welt wiederum bloß Gott sucht. Und gerade darin liegt die ideengeschichtliche Bedeutung dieser Wendung: daß Faust seines Gottes nicht mehr auf dem Wege der Kontemplation, sondern in der lebendigen Durchschreitung der Welt innezuwerden strebt! Hier verbinden sich Christentum und Aufklärung zu einem höheren Dritten: das Christentum, das seinen Gott durch die Flucht aus der Welt zu finden glaubt, die Aufklärung, die den Gott auf ihrem Wege in die Welt verliert, und Faust, der in der Welt nach dem verlorenen Gotte sucht. — Aber freilich, indem Faust dieses höhere Dritte zu erzwingen sucht, dessen Unmöglichkeit Christentum und Aufklärung dazu veranlaßt, ihr Heil entweder bei Gott oder bei der Welt zu versuchen, muß er mit dem Leben dieselbe schmerzliche Erfahrung ewigen Ungenügens machen, die bereits sein Erkenntnisstreben vergiftet hat. Denn nicht nur hier, sondern in der Gesamtheit des Lebens bricht sich der Unendlichkeitsdrang des göttlich bewegten Menschen an der Endlichkeit alles Irdischen. Die innere Unendlichkeit, die der gottgetriebene Mensch in sich fühlt, ist begrenzt durch die endliche Form seiner Individualität. Faust muß sich den Spott des Mephisto gefallen lassen, daß er sich einbilde, „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, in seinem Innern selbst genießen" zu können. Die Gottheit aber im äußeren Spiel des wechselnden Lebens fassen zu wollen, ist nicht weniger unmöglich; denn wer ihre Unendlichkeit sucht, findet sie an keiner einzigen Stelle und in keiner Form des Endlichen. Wer das Ganze will, dem wird kein einzelner Teil jemals Genüge tun. Wie die Wissenschaft niemals das Ganze erfaßt, so schenkt uns auch das Leben nicht einen Augenblick, wo wir in einem Endlichen des Unendlichen wirklich teilhaftig werden, wo der metaphysische Drang unseres tiefsten Innern an etwas Physischem endgültige Befriedigung findet. Auch die schönsten Augenblicke tragen darum den Fluch der Vergänglichkeit in sich. Denn in ihnen ersättigen wir wohl diesen oder jenen, niemals aber den dunklen Drang überhaupt, der aus der Unendlichkeit

Gottes kommt. — Aus dieser Lage der Dinge, dem Widerspruch des unendlichen Lebensdranges mit den endlichen Formen des Lebens, erwächst die Faustische Problematik. Da Faust im Endlichen das Unendliche, im Einzelnen das Ganze, in der Welt Gott zu umarmen begehrt, so kann er offenbar durch nichts befriedigt werden, und hinter jeder gehofften Erfüllung lauert die Enttäuschung. Die unendlichen Erwartungen, mit denen er den einzelnen Inhalten des Lebens entgegentritt, umgeben diese zwar zunächst mit einem Glorienschein des Unendlichen. Aber ebenso schnell müssen sie diesen Glorienschein verlieren, sobald offenbar wird, daß auch sie nur begrenzte, endliche Formen des Lebens, nicht aber die Ganzheit des Lebens selber sind. Und je höher Faust gehofft, um so tiefere Enttäuschung ist das Ende. — Doch die Faustische Problematik greift noch tiefer. Denn der letzte Fluch seines aus Gott entspringenden und auf Gott hinzielenden Lebensdranges ist, daß er auch nicht einmal zu resignieren imstande ist. Sein Unendlichkeitsdrang ist auch ein unendlicher, ein niemals endenkönnender Drang, und nicht einmal die Enttäuschung des Lebens kann ihn von diesem Drang erlösen. An ihn und den damit verbundenen unaufhörlichen Wechsel von Begierde und Enttäuschung geschmiedet, wird er zum Dämon der Ruhelosigkeit, dessen unendliche Sehnsucht nirgends Frieden findet, aber auch demjenigen zum Dämon, der einmal vorübergehend der Gegenstand seiner Begierde wird. Hier haben wir die Gretchen-Tragödie, die zwar äußerlich eine Tragödie des in den Lebensdrang des Mannes verschlungenen Gretchens, innerlich aber eine Tragödie Faustens ist, der auch mit dem höchsten Glücke des Lebens die Erfahrung macht, daß selbst hier für ihn kein Verweilen, keine Erlösung ist.

Diese Erfahrung macht Faust aber nicht erst im Verlauf der Dichtung, wo sie sich im Grunde nur unaufhörlich wiederholt, sondern sie ist schon zu Beginn der Dichtung die allgemeine Erfahrung seines Lebens. Und so zeigen uns denn gerade die ersten Szenen Faust in einer Gemütsverfassung, die wir als die unvermeidliche Folge seiner Lebensproblematik ohne weiteres verstehn. Sie zeigen uns Faust in der Hölle seines Menschenloses, dessen unentrinnbare Tragik er nicht nur auf das tiefste fühlt, sondern auf das tiefste auch begreift, und deshalb immer unmittelbar vor dem Entschlusse, der als der einzige übrigzubleiben scheint, ihn aus der Hölle seines Lebens zu erlösen: vor dem Entschlusse zum Selbstmord. „Es möchte kein Hund so länger leben!", so heißt es schon im ersten Monolog. „Ja kehre nur der holden Erdensonne entschlossen deinen Rücken zu!", so lesen wir im zweiten. Faust setzt die Giftschale an den Mund. Und damit sehen wir Faust endlich an dem Punkte, wo ihm wirklich der Versucher naht, d. h.

diejenige Versuchung, die für den Faustischen Menschen an eben der Stelle steht, wo für den christlichen Menschen das Böse auftaucht, und die deshalb sehr bezeichnenderweise in der gesamten Goetheschen Jugenddichtung ganz wie das christliche „Böse" in einem verführerischen Glanze erscheint: der Tod! Nicht wie für den christlichen Menschen das Leben und die Welt, sondern der Tod und die vorzeitige Rückkehr zu Gott sind für den Faustischen Menschen, als dessen innerste Aufgabe eben nicht Weltflucht, sondern Gottverwirklichung gilt, die eigentliche Versuchung. Der Gott in ihm drängt in die Welt und hat sich in ihm eine Welt geschaffen, die so niemals wiederkehrt; ein vorzeitiger Abbruch des Lebens tut also Gott selber Abbruch, der nirgends als in der Welt Wirklichkeit besitzt. Der Selbstmord ist für den Faustischen Menschen ein Gottesmord, der um so verführerischer erscheint, als er sich so leicht dem Menschen darstellt als ein beseligendes Eingehen in Gott und in die Herrlichkeit eines von aller Endlichkeit befreiten göttlichen Lebens. Denn darin bekundet nun der Goethesche Mensch eine tiefe Verwandtschaft mit dem christlichen, daß auch für ihn im Gegensatze zu dem materialistischen Franz Moor der Tod keineswegs Vernichtung, sondern Befreiung bedeutet: Befreiung eines Gottes aus der Qual seiner Endlichkeit oder Rückkehr Gottes zu der metaphysischen Form seines unendlichen Selbst. Der Tod ist somit der letzte Akt jenes Befreiungsprozesses, als den wir die gesamte Sturm-und-Drang-Bewegung verstanden haben. — Das kommt am wundervollsten vielleicht in den Worten zum Ausdruck, mit denen Prometheus seiner Tochter Pandora das Mysterium der Liebe als das Mysterium des Todes erklärt. Denn Tod und Liebesrausch sind in dem Punkte durchaus identisch, daß der Augenblick der vollkommensten Selbstaufgabe auch den Augenblick der vollkommensten Seligkeit bedeutet. Liebe und Tod befreien das göttliche Wesen aus der Qual der Individuation, sie reißen die Schranken der Endlichkeit ein und führen zur Wiedervereinigung dessen, was im Grunde eine metaphysische Einheit bildet. Die Liebe ist daher eine Vorstufe des Todes, der seinerseits die Wiedervermählung der individuellen mit der Weltseele bedeutet. Auf diese höchste Seligkeit des „Liebestodes" will Prometheus seine Tochter vorbereiten, die zwar des Lebens Wonn und Wehe mancherlei bereits erfahren hat, aber gerade darum ihren Vater innigst versteht, wenn er sagt: „Und fühlst an deinem Herzen, daß noch der Freuden viele sind, der Schmerzen viele, die du nicht kennst". „„Wohl, wohl! Dies Herze sehnt sich oft ach nirgend hin und überall doch hin!"" „Da ist ein Augenblick, der alles erfüllt, alles, was wir gesehnt, geträumt, gehofft, gefürchtet, Pandora — das ist der Tod!..." Und mit unver-

gleichlich schönen Worten erklärt Prometheus das Mysterium, das zugleich Liebe und Tod bedeutet:

Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde
Du ganz erschüttert alles fühlst,
Was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen,
Im Sturm dein Herz erschwillt,
In Tränen sich erleichtern will
Und seine Glut vermehrt,
Und alles klingt an dir und bebt und zittert
Und all die Sinne dir vergehn,
Und du dir zu vergehen scheinst
Und sinkst,
Und alles um dich her versinkt in Nacht,
Und du, in inner eigenem Gefühl,
Umfassest eine Welt:
Dann stirbt der Mensch.

Worauf Pandora, ihren Vater umhalsend, ausruft: „O Vater, laß uns sterben!" — Und der zum Selbstmord entschlossene Faust wiederholt in nicht minder schönen Worten eine durchaus ähnliche Gesinnung, worin nur deutlicher noch zum Ausdruck kommt, daß der Goethesche Mensch nicht nach Vernichtung, sondern nur nach Befreiung und im Tode nicht nach dem Ende alles Lebens, sondern nur nach dem Ende alles eingeschränkten Lebens, also nach einem vollkommen uneingeschränkten Leben begehrt. Er spricht zur Giftphiole:

Ich sehe dich, es wird der Schmerz gelindert,
Ich fasse dich, das Streben wird gemindert,
Des Geistes Flutstrom ebbet nach und nach.
Ins hohe Meer werd' ich hinausgewiesen,
Die Spiegelflut erglänzt zu meinen Füßen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.
Ein Feuerwagen schwebt auf leichten Schwingen
An mich heran! Ich fühle mich bereit,
Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen,
Zu neuen Sphären reiner Tätigkeit!

Wir wissen nicht, wie das Prometheus-Drama enden sollte. Aber daß auch hier die Lebensproblematik des gottgetriebenen Menschen eine entscheidende Rolle spielen sollte, das geht aus den Worten Jupiters hervor, mit denen er die Aufforderung Merkurs, den Prometheischen Rebellen seine Macht zu zeigen, ruhig ablehnt:

Noch nicht! In neugeborner Jugendwonne
Wähnt ihre Seele sich göttergleich.
Sie werden dich nicht hören, bis sie dein
Bedürfen. Überlaß sie ihrem Leben!

Überlaß sie ihrem Leben! Dies Wort umschließt das ganze Bewußtsein von der zermürbenden Höllenqual des gottgetriebenen Menschen in der das Göttliche fortwährend beschränkenden Welt; und es zeigt, wie sicher dieser außerweltliche Gott damit rechnet, daß der Mensch durch nichts anderes als durch das Leben selbst dazu gebracht werde, sich vor dem Herrn der Welt zu demütigen und seine trotzige Freiheit gegen die Hilfe des Allmächtigen einzutauschen. Es zeigt charakteristischerweise dieselbe Gesinnung wie Mephisto, der von Faust ebenso voraussieht: „Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben, er müßte doch zugrunde gehn ..." am Leben nämlich. Indessen läßt sich vermuten, daß gerade zu einem Akte jüdisch-christlicher Unterwerfung vor einem gebetserhörenden außerweltlichen Gotte der Prometheus des Goetheschen Dramas niemals und auch dadurch nicht gebracht werden sollte, daß er von einer überlegenen Macht an die öden Felsen des Kaukasus geschmiedet wird. Denn seine große Ode schließt mit den Worten, aus denen hervorgeht, daß zwar auch er die Fragwürdigkeit des Lebens längst erfahren, aber auch erfahren hat, daß das wahrhaft große Herz die Kraft besitzt, nicht bloß Gott, sondern auch kraft seiner Göttlichkeit den Fragwürdigkeiten des Lebens ungebrochen die Stirn zu bieten. So spricht er zu Jupiter, dessen Rechnung er wohl durchschaut, aber — verachtet:

Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle
Blütenträume reiften?
Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich —
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

Aber ebensowenig wissen wir, wie der Urfaust enden sollte. Und vielleicht hätte sein Dichter ihn wirklich an der Hölle des Lebens zugrunde gehen lassen, wenn es nicht über ihn gekommen wäre, den Untergang des gottgetriebenen Menschen am Leben, das Thema, das Goethe in den gefährlichen Jahren vor seiner Berufung nach Weimar tiefer als irgendwas beschäftigte, gleichzeitig in einer anderen großen Dichtung darzustellen und dadurch den Helden der Faustdichtung davor — zu retten. Was für Faust die große Versuchung bleibt, gegen die er sich hinaus ins Freie ringt, das wird für Werther die große Versuchung, der er schließlich erliegt. Und unter dem Gesichtspunkte der Ideengeschichte erscheint es durchaus nicht als ein Mißverständnis des dummen Publikums, daß es den Goetheschen Jugendroman vor allen Dingen als einen Roman über den Selbstmord auffaßte: denn in der Tat ist dieser Selbstmord die innerste Idee der ganzen

Dichtung, und in ihr hat Goethe zeitlich zuerst, und nicht in mythischer Gestalt wie im Faust, sondern an dem Faustischen Menschen der damaligen Gegenwart jene tiefe und mit der schweren Versuchung zum Selbstmorde verbundene Fragwürdigkeit des Lebens dargestellt, die im Urfaust eigentlich mehr zugrunde als zutage liegt. Und nicht der Faust, der sich erst in seiner späteren Form ganz zu der großen Lebensdichtung auswächst, als die wir ihn bisher betrachtet haben, sondern der Werther ist das eigentlich vollendete Dokument der Sturm-und-Drang-Bewegung für ihr Gefühl einer ganz neuen Lebensproblematik, die als erster der junge Goethe hier der Welt offenbart, und mit der er sie daher auch wahrhaft überwältigt hat. —

Man braucht literarisch Gebildeten heute nicht mehr auseinanderzusetzen, daß der Werther nicht in dem gewöhnlichen Sinne die Geschichte einer unglücklichen Liebe, sondern die Darstellung eines Menschenschicksals ist, das sich nur zufällig in der Geschichte einer unglücklichen Liebe erfüllt, aber sich schließlich auch an einem andern Konflikte der Seele mit der Welt erfüllen könnte. Und doch hat das Motiv der „unglücklichen Liebe" eine tief symbolische Bedeutung, die man nicht wohl übersehen kann, ohne dem Ganzen jene innere Notwendigkeit zu nehmen, die man so unmittelbar gerade hier zwischen Stoff und Idee empfindet. Denn allerdings ergeben sich die Leiden des jungen Werther aus einer unglücklichen Liebe; aber es ist doch nicht bloß die unglückliche Liebe zu der im bürgerlichen Sinne „versagten" Lotte, sondern die unglückliche Liebe des seelenhaften Menschen zur Welt überhaupt, die gegenüber den unendlichen Ansprüchen des innern Gottes überall „versagt". Ja unter Bezug auf seine pantheistische Grundlage könnte man Werther wohl als eine Szene aus der unglücklichen Liebe Gottes zu seiner Welt betrachten. Jedenfalls erklärt sich der ungeheure Widerhall, den Goethes Jugendroman gefunden hat, zutiefst nicht aus seiner bloßen „Geschichte", sondern aus der Tatsache, daß sich in dieser Geschichte zum erstenmal in idealer Gestalt der Faustische Menschentypus offenbart, den sie alle damals in sich fühlen, und hinter dessen Existenz wegen ihres tief problematischen Verhältnisses zum Leben das dunkle Fragezeichen des Selbstmordes droht. Wenn es trotz alledem so schwer gewesen ist, sich über die tiefere Bedeutung des Werther bewußte Rechenschaft zu geben, so beruht das nicht zum geringsten auf der Form des Briefromans, die in ihrer rein dokumentarischen Selbstdarstellung des Helden scheinbar auf alle Fingerzeige verzichtet, wie der Dichter das Schicksal seines Helden seinerseits aufgefaßt wissen will. — Reiner als irgendeine andere

Gestalt der Sturm-und-Drang-Dichtung verkörpert Werther den gotterfüllten, seelenhaften Menschen. Und weitaus deutlicher noch als im Urfaust wird durch ihn, worin das Wesen eines solchen besteht: in der beseelenden und beseligenden Kraft der Seele. In Werther antizipiert der Dichter, was späterhin in der Kritik der Vernunft der Philosoph in seiner ganzen transzendentalen Bedeutung entdeckt: die weltschöpferische Kraft des Subjekts. Was ist die Welt? Die Welt ist meine Vorstellung. Und die Form des Briefromans, in dem wir in der Tat nur von der Vorstellungswelt Werthers, d. h. die Welt als eine Vorstellung Werthers, erfahren, ist deshalb auf das tiefste mit dem Wesen dieser Dichtung des Subjektivismus verknüpft. Das Organ der weltschöpferischen Kraft des Subjekts aber ist ein von der Phantasie beflügeltes und von der Ahnung um die metaphysische Einheit aller Wesen getragenes Gefühl, das sich in alles einzufühlen, es zu erleben imstande ist und, weil es, wie schon das Wort sagt, sich in die Welt einfühlt, auch im Grunde immer nur sich erlebt und aus den „Dingen", die in den Umkreis seiner Organe gelangen, immer nur seine Welt, den objektiven „Gegenstand" eines subjektiven Gemütszustandes erschafft. Aber diese Welt höchster Seelenhaftigkeit ist auch eine Welt der höchsten Seligkeit, und die Gotterfülltheit des Menschen beweist sich unmittelbar durch die Kraft zur Schöpfung einer solchen durch ihre Beseeltheit beseligenden Welt, wie sie sich in den ersten Briefen Werthers so wundervoll vor uns auftut. In diesen Briefen aber wird nun von Werthers gotterfülltem Herzen in allmählicher Steigerung nacheinander voll Seligkeit erfaßt: erst die mailiche Natur, dann der idyllische Zauber naturhaften Menschenlebens und endlich als das Letzte und Höchste ein durch die Augen der Liebe gesehenes und von der Liebe innerlich verklärtes Menschenkind, in dem sich die ganze Seligkeit der Welt gleichsam vereinigt. — So sparsam im Verhältnis zu späteren Romanen auch im Werther noch die eigentlichen Naturschilderungen sind, so ist es im Grunde doch nur einmal in der deutschen Dichtung, hier im Werther, wahrhaft Frühling geworden. Denn in ihm ward es Frühling zum ersten Male, und der ganze Zauber der Erstmaligkeit beruht auf diesem Frühling im Tal der Lahn. Alle Gemälde der Jahreszeiten, von Thompson und Brockes bis zu Kleists „Frühling" und Klopstocks „Frühlingsfeier", verblassen zu „Gemälden" vor dem lebendigen Lenzeshauche, der durch diese ersten Seiten des Werther streicht. Nur hier fühlen wir den „Alliebenden" der Ganymed-Hymne, zu dem doch auch die früheren Frühlingsdichter andachtsvoll emporgesehen hatten, wirklich in seiner Welt und im Herzen des Menschen weben. Der gotterfüllte Werther erfüllt auch die Welt mit seinem Gotte. Und der Gott seiner

Welt lockt den Gott seines Innern mit den Sehnsuchtsrufen, die dem Ganymed Flügel verleihen. Ein wunderbarer Einklang zwischen Seele und Welt bezeichnet Werthers Stimmung, daß dieser selbst verwundert fragt: „Ich weiß nicht, ob täuschende Geister um diese Gegend schweben oder ob die warme, himmlische Phantasie in meinem Herzen ist, die mir alles rings umher so paradiesisch macht". — Mit nicht minderer Liebe aber umfaßt Werther die kleine Welt jener ganz noch naturverbundenen Menschen, auf die das Zeitalter der Aufklärung so verächtlich herabgesehen hatte: die Kinder und das niedere Volk. In einem unvergleichlich poetischen Lichte erscheint ihm ihr einfältiges Leben und Treiben, von dem unschuldigen Spiel der Jugend bis zum Zusammentreffen der Mägde am Brunnen, dem innigen Glücke der jungen Mutter und der ursprünglich-elementaren Leidenschaft des unglücklich für seine Herrin entbrannten Bauernburschen. Und wirklich sieht Werther das alles im Lichte der Poesie: denn er fühlt sich dabei in die Zeiten der biblischen Patriarchen und der homerischen Menschheit versetzt. Was dem nüchternen Verstandesmenschen nicht den geringsten höheren Wert zu besitzen scheint, das beseelt und verklärt seine lebendige Phantasie zu einem wahrhaften Paradiese. Noch mehr vielleicht als in der Beseelung der großen Natur im Festgewande des Frühlings bewährt sich die idealisierende Kraft seines Inneren hier in der Umdichtung der einfältig-kleinen Natur des menschlichen Alltagslebens zu einer lieblichen Idylle, d. h. wörtlich zu einem „Bildchen": zu einem nicht mehr rationalistisch, sondern — ästhetisch aufgefaßten Gegenstande. Und es ist für den ästhetischen Ursprung dieser Werther-Idylle äußerst bezeichnend, daß Werther sich von vornherein mit dem Zeichenstifte als Künstler für sie begeistert. Das Wesen des Künstlers aber besteht eben darin, in allen Dingen etwas Tieferes zu sehen, als was die phantasielose Nüchternheit des Rationalisten und Realisten darin zu erblicken vermag. Und es bewährt sich am offenkundigsten gerade in der eigentümlichen Gabe, auch in einem Stengelglase eine Welt finden zu können. So entdeckt auch Werthers einfühlende Liebe da eine Welt, wo die Aufklärung nichts als ungebildetes und rohes Volk gesehen hatte. — Doch aus dem Wonnemeere des Frühlings und dem göttlichen Frieden dieser Idylle löst sich endlich die Gestalt eines Mädchens heraus, das mit seinen tiefschwarzen Augen und seiner blaßroten Schleife auf einem simplen weißen Kleide nunmehr zum Mittelpunkte von Werthers Weltdichtung wird. Wie jene andern gehört auch sie trotz ihrer höheren Bildung zu den beneidenswerten Naturgeschöpfen, die in tiefer unzerstörbarer Harmonie mit der Welt leben. Und wie Gretchen hat auch sie ihre Befriedigung in dem kleinen Leben ihrer häuslichen Liebes-

pflichten, „das freilich kein Paradies, aber (wie sie sagt) doch im ganzen eine Quelle unsäglicher Glückseligkeit ist". Für Werther, dessen liebende Phantasie ihr Bild Tag und Nacht umgaukelt, wird sie zu einem allerhöchsten Ideal, vor dem selbst die Natur zu einem bloßen Hintergrunde wird. Lotte wird seine Welt, und diese Welt ist die Wunderschöpfung jener „Zauberlaterne", in welcher, als die innerste Quelle aller Seligkeit, das Licht der Liebe brennt. In der unsagbaren Poesie dieser Mädchengestalt, die wir, wie alles andere, auch nicht „in Wirklichkeit", sondern nur durch die Augen ihres Liebhabers erblicken, wirkt die beseelende und beseligende Kraft der Seele Werthers das Meisterstück ihrer Göttlichkeit — ihres Dichtertums! Freilich vor dem Verstande wird auch hier durch die Form des Briefromans wiederum verdeckt, daß der Werther nicht nur die Offenbarung der Liebe, sondern der idealisierenden Kraft der Liebe ist. Aber es liegt eine tiefe Bedeutung in den Versen, die der Dichter der zweiten Auflage seines Werkes vorausgeschickt hat: „Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben, jedes Mädchen so geliebt zu sein!" Denn erst in der Liebe eines wahrhaft seelenhaften Menschen, eines Dichters von Gottes Gnaden, erstrahlt die Frau in dem Heiligenscheine so wundersamer Verklärung, wie er „Werthers Lotte", aber nicht Alberts Braut und Gattin umspielt. Die Liebe ist die Verklärung der Welt, sie ist die Form ihrer Vergöttlichung; sie macht nicht nur blind, wie der Volksmund sagt — für das Irdische und Allzuirdische, sondern auch sehend — für jene wesenhaften Tiefen, die dem Nichtliebenden ewig verschlossen sind. Hier aber ist dem Gotte in uns seine höchste Seligkeit beschieden: solange der Gegenstand seiner Liebe nicht „versagt", solange auf seine Verklärung nicht in irgendeiner Form seine Desillusionierung, auf den Flug in den Himmel nicht der Sturz in die Hölle folgt. — Das aber ist Werthers Geschick. Und es ist Werthers Geschick nicht nur da, wo es ihn am schmerzlichsten verwundet, in der äußeren Unmöglichkeit, Lotte zu besitzen, sondern es ist sein Schicksal überall. Überall hat seine Liebe zur Welt das tragische Geschick, eine unglückliche Liebe zu werden. Denn in einem viel innerlicheren Sinne als gerade in seiner Liebe zu dem geliebten Mädchen versagt die gesamte endliche Welt vor den unendlichen Erwartungen, Phantasien und Idealen, mit denen die Seele die Welt fortdauernd verklärt. Und gerade die Weltverklärung, auf der einen Seite die Quelle der höchsten Seligkeit, erweist sich auf der anderen, im Zusammenstoße mit der endlichen Wirklichkeit, als die Quelle der tiefsten menschlichen Qual. „Mußte denn das so sein," klagt Werther selbst, „daß das, was des Menschen Glückseligkeit ausmacht, wieder die Quelle seines Elendes wurde?" — Man könnte sich einen Roman vorstellen, in dem diese Enttäuschung der

Seele durch die Welt in noch viel grundsätzlicherer Weise zum Ausdruck käme als in des jungen Werthers Leiden, die doch irreführend nur dadurch zu entstehen scheinen, daß der Gegenstand der Liebe in dem gewöhnlichen bürgerlich-äußerlichen Sinne „versagt" ist. Dieser andere Roman würde eine viel tiefere Enttäuschung Werthers offenbaren: die Enttäuschung nämlich, die seine Liebe zu Lotte durch ihren Besitz erleiden würde, die Enttäuschung, die ihm ja auch überall sonst beschieden ist, wo sich ihm der Gegenstand seiner Liebe nicht wie hier rein äußerlich versagt. Diesen anderen Roman erlebt Faust mit Gretchen! Werther verzweifelt an seinem Schmerze, daß sich der Traum seiner Sehnsucht äußerlich nicht erfüllen darf; Faust erlebt den verzweiflungsvoll-tieferen Schmerz, daß sich der Traum seiner Sehnsucht innerlich nicht erfüllt, und daß auch der vollständige Besitz der geliebten Frau die „entsetzliche Lücke" nicht ausfüllt, von der Werther sich immerhin noch einbilden kann: „Wenn du sie nur einmal an dies Herz drücken könntest, diese ganze Lücke würde ausgefüllt sein". Werther erlebt nur, daß ihm der Gegenstand seiner Liebe, Faust aber, daß ihm die Liebe selber entgleitet. Und zum Unterschiede von Faust gehört Werther noch zu den von ihm selbst als selig gepriesenen Geschöpfen, die den Mangel ihrer Glückseligkeit einem irdischen Hindernis zuschreiben können und nicht zu fühlen brauchen, daß in dem desillusionierten Gefühl das wahre Elend liegt, wovon auch alle Könige der Erde nicht zu helfen vermögen. Ja, wenn Werther zuletzt wie ein Sieger aus dem Leben gehen kann, stolz einer Welt den Rücken kehrend, die der göttlichen Seele ewige Hindernisse entgegentürmt, dann beruht das darauf, daß er durch das äußere Geschick noch gütig vor dem inneren Geschicke der tieferen Enttäuschung bewahrt geblieben ist, deren Kelch erst Faust wirklich bis zur Neige leert. Dennoch erlebt Werther das, was ihm mit Lotte glücklich erspart bleibt, sonst überall; und es macht den Eindruck, als verbisse er sich mit besonderer Wollust in den Schmerz um die äußerlich unglückliche Liebe zu Lotte, um wenigstens die schreckliche innere Taubheit nicht zu empfinden, mit der infolge der steigenden innerlichen Enttäuschung der Seele durch die Welt sein Herz allmählich geschlagen wird. — Denn Werther wird nicht nur in seiner Liebe zu Lotte, sondern in seiner Liebe zur ganzen Welt enttäuscht. Unter der Enttäuschung aber erlischt seine Liebe selbst, und wo vormals die von innen erleuchtete Zauberlaterne die Welt mit beseligenden Bildern erfüllte, da sieht es jetzt aus wie auf der Bühne, nachdem der Vorhang gefallen und die Lichter erloschen sind. Hierfür am bezeichnendsten ist ja der Umschlag in Werthers Naturgefühl. Verklärte sich ihm im Lichte der Liebe die Natur zu einer seligen und beseligenden Gotteswelt, so hat es sich, kaum daß sich der

Himmel seiner Liebe mit Wolken bedeckt hat, vor seiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, ... und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor ihm in den Abgrund des ewig offenen Grabes. „Das volle, warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das ringsumher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen verfolgt". „Wie faßt' ich das alles (sagt er mit einem Rückblick auf die einstmals so innig gefühlte Natur) in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allbelebend in meiner Seele". Und jetzt? Nicht mehr die schaffende, sondern die zerstörende Gewalt der Natur ist es, die Werther erblickt. „Mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt; die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt, Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her! Ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer". Wie dem Gotterfüllten auch die Natur sich mit Gott erfüllte, so ist auch dem Gottverlassenen die Natur entgöttert. Aber da sie nur der Reflex seines Gemütes ist, so kann ihm die Welt zwar zu unendlicher Seligkeit werden, wenn sein Herz von dem Flutstrom des Göttlichen emporgetragen wird, kann aber ihm ihrerseits keinerlei Trosteskraft gewähren, wenn dem Flutstrom der Seele die innere Ebbe folgt; und sie verwandelt sich schließlich nur in die äußeren Kulissen seiner inneren Hölle. „Und wie wird dir, wenn du fühlest, daß du alles aus dir selbst erzielest?" Nicht nur der Himmel, sondern auch die Hölle liegt in diesem Gedanken! „Wehe mir! (sagt Werther) ich fühle zu wahr, daß an mir allein alle Schuld liegt — nicht Schuld! Genug, daß in mir die Quelle alles Elendes verborgen ist, wie ehemals die Quelle aller Seligkeiten. Dies Herz ist jetzt tot, aus ihm fließen keine Entzückungen mehr, meine Augen sind trocken, und meine Sinne, die nicht mehr von erquickenden Tränen gelabt werden, ziehen ängstlich meine Stirn zusammen. Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf; sie ist dahin. Wenn ich zu meinem Fenster hinaus an den fernen Hügel sehe, wie die Morgensonne über ihn her den Nebel durchbricht und den stillen Wiesengrund bescheint, und der sanfte Fluß zwischen seinen entblätterten Weiden zu mir herschlängelt ... O! Wenn da diese herrliche Natur so starr vor mir steht wie ein lackiertes Bildchen, und all die Wonne keinen Tropfen Seligkeit aus meinem Herzen herauf in das Gehirn pumpen kann, und

der ganze Kerl vor Gottes Angesicht steht wie ein versiegter Brunnen, wie ein verlechter Eimer". Es ist die Illustrierung zu Werthers früheren Worten: „Wenn wir uns selbst fehlen, fehlt uns doch alles". — Dieser Vorgang der Desillusionierung ist das typische Geschick des Faustisch-Wertherischen Menschen, der sich darum auch in allen möglichen Formen im Werther wiederholt. Es ist nur ein einzelnes Beispiel, aber besonders charakteristisch für das problematische Verhältnis von Seele und Welt, an welchem Werther innerlich zugrunde geht, was dieser schon im Juni schreibt: „Es ist wunderbar: wie ich hierher kam und vom Hügel in das schöne Tal schaute, wie es mich ringsumher anzog. Dort das Wäldchen! Ach, könntest du dich in seine Schatten mischen! Dort die Spitze des Berges! Ach, könntest du von da die weite Gegend überschauen! Die ineinander geketteten Hügel und vertraulichen Täler! O, könnte ich mich in ihnen verlieren! — Ich eilte hin, und kehrte zurück, und hatte nicht gefunden, was ich hoffte. O, es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! Ein großes, dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung verschwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen — und, ach! wenn wir hinzueilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armut, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpftem Labsale!" — Am deutlichsten aber spiegelt sich diese überall unglückliche Liebe der Seele zur Welt in Werthers Schicksal als Künstler. Denn Werther ist Künstler! Und nicht nur durch seine dilettantischen Versuche in der bildenden Kunst, sondern unendlich viel mehr noch durch — seine Briefe, in denen ja vor unsern Augen die Welt zu einem Zaubergarten wird, und in denen die idealisierende Kraft seiner Liebe ihre höchste schöpferische Kraft erweist. Freilich, Werther kommt nicht auf den Gedanken, „eigentlich zum Dichter geboren zu sein", wie Goethe später von sich aus Italien schreibt. Seine Leidenschaft ist die bildende Kunst, als solche aber keineswegs darauf allein gerichtet, nur die äußeren Umrisse der Natur, sondern dasjenige in einer Zeichnung festzuhalten, was er beim Anblick der Natur empfindet. Sein Künstlerehrgeiz ist die Naturbeseelung und die beseelte Natur! Das heißt, wie sein ganzes Verhältnis zur Welt ein wesentlich künstlerisches ist, so ist sein ausübendes Künstlertum nur der Versuch, dieses subjektive Verhältnis irgendwie zu objektivieren, die beseelende Kraft seiner Seele irgendwie zu „verwirklichen". Aber auch hier erlebt er nur die ewig wiederkehrende Enttäuschung seines Lebens, daß sich auch in der Kunst die innerste Intention der Seele nicht verwirklichen läßt. Auch das Kunstwerk bleibt in seiner Endlichkeit hinter der Un-

endlichkeit jener hohen Idee zurück, die dem Künstler in dem göttlichen Augenblicke der Empfängnis vorschwebt. Auch hier lauert auf die Seele die Stunde der Resignation, wenn sie nicht von vornherein durch die Unmöglichkeit, ihre Gefühle ganz aufs Papier zu bringen, zu jedem künstlerischen Versuch entmutigt wird. Werther insbesondere gehört zu diesen von vornherein entmutigten Künstlern, die vor der Innigkeit ihrer inneren Gesichte verzweifeln, mehr als tote Umrisse auf dem Papiere festzuhalten. „Noch nie war ich glücklicher, noch nie war meine Empfindung an der Natur, bis aufs Steinchen, aufs Gräschen herunter, voller und inniger; und doch — ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll — meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß packen kann". Aber er kann keinen Umriß packen, weil er nicht bloße Umrisse, sondern in diesen Umrissen etwas Seelisches sieht, das mit den bloßen Umrissen nicht mehr zu packen ist.

Es ist nun im Werther wie im Faust: was sich in der Dichtung im großen als ein einmaliger Wechsel der Stimmung abspielt, das ist ein im kleinen immer wiederkehrender Rhythmus des Lebens, den Werther selbst aus langer Erfahrung schmerzlich kennt, und der deshalb seinen Reflex in weltschmerzlichen Reflexionen findet, die von Anfang an und auch da schon seine Briefe durchziehen, wo sie seine gehobene Stimmung widerspiegeln. Von vornherein ist der Werther das Selbstporträt eines Künstlers, wie dasjenige Böcklins, dem der geigende Tod über die Schulter sieht. Denn dem müssen ja die Stimmen des Todes wie eine geheimnisvolle Lockung im Ohre klingen, den die Enttäuschungen des Lebens dem Leben selber allmählich entfremdet haben. Werther aber ist, unterhalb seines ewigen Schwankens zwischen Weltseligkeit und Weltschmerz, im ganzen eben dadurch der dem Leben innerlich entfremdete Mensch, der dem Tode unaufhaltsam in die Arme treibt, weil er mehr und mehr den Zusammenhang mit dem Leben verliert. — Hierfür das Hauptsymptom ist es aber, daß Werther ein völlig negatives Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft hat. Er steht ihr nicht nur äußerlich als ein Außenseiter, sondern auch innerlich mit ausgesprochener Fremdheit gegenüber. Und wenn er dem Drange seiner Angehörigen, die ihn zu veranlassen suchen ein Amt anzunehmen, beharrlichen Widerstand entgegensetzt, so rechtfertigt er das schließlich durch den völlig mißglückten Versuch, in der Welt der bürgerlichen Gesellschaft heimisch zu werden. Hier mündet auch in Goethes Roman (und gerade in ihn) der ganze von Rousseau ausgehende und den Sturm-und-Drang weithin durchflutende Strom der subjektivistischen Gesellschaftsfeindlichkeit, die aber nicht als die trotzige Opposition eines Kraft-

menschen, sondern als die stille Sucht eines überall schnell Entmutigten auftritt, sich aus der beengenden Konvention der Gesellschaft in die seelische Freiheit der Einsamkeit zurückzuziehen. Das Verhältnis des seelenhaften Menschen zu der überall auf Form und Ordnung, Stand und Beruf beruhenden bürgerlichen Gesellschaft erweist sich nur als der extreme Fall jenes Widerspruchs zwischen der unendlichen Subjektivität und der Endlichkeit alles Objektiven, der allüberall das Leben Werthers beherrscht. Aber dieser fühlt sich nicht nur von der Welt jener gesellschaftlichen Organisation geschieden, die mit ihren objektiven Ansprüchen überall das Subjekt vergewaltigt, sondern auch von den Menschen dieser Gesellschaft, die so anders als Werther geartet sind, daß sie in diesen gesellschaftlichen Lebensformen innerlich unterkommen. Er meidet zwar nicht gerade den Verkehr mit diesen gesellschaftlichen Menschen, von deren harmlosen Lebensfreuden er sogar gelegentlich eine ganz gute Wirkung für sich verspürt; „nur muß mir nicht einfallen (schreibt er), daß noch so viele andere Kräfte in mir ruhen, die alle ungenutzt vermodern, und die ich sorgfältig verbergen muß. Ach, das engt das Herz so ein — Und doch! Mißverstanden zu werden, ist das Schicksal von unsereinem!" Eine tiefe Fremdheit waltet zwischen dem Menschen der bürgerlichen Gesellschaft und dem, in dem die Sehnsucht einer Seele lebt, d. h. letzten Grundes dem religiösen Menschen. Und wie dieser von jenem sich nicht verstanden fühlt, so versteht er selber noch viel weniger jene Menschen, „deren Dichten und Trachten jahrelang dahin geht, wie sie um einen Stuhl weiter hinauf bei Tische sich einschieben wollen". Es ist darum kein Wunder, daß Werther inmitten der Gesellschaft innerlich vollkommen isoliert ist und sich vorkommen muß, als stehe er vor einem Raritätenkasten und sehe die Männchen und Gäulchen vor sich herumrücken, daß er sich fragen muß, ob es nicht Augentäuschung ist. „Ich spiele mit, vielmehr ich werde gespielt wie eine Marionette, und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudere zurück". Es ist nur ein Spezialfall seines ganzen Verhältnisses zur bürgerlichen Gesellschaft, daß Werther ebensowenig ein Verhältnis zu einem bürgerlichen, d. h. zu einem Berufe hat, der nicht in den inneren Notwendigkeiten der Seele, sondern in den äußeren Notwendigkeiten der Gesellschaft wurzelt. „Meine Mutter möchte mich gern in Aktivität haben, sagst du; das hat mich zu lachen gemacht. Bin ich jetzt nicht auch aktiv? Und ist's im Grunde nicht einerlei: ob ich Erbsen zähle oder Linsen? Alles in der Welt läuft doch auf eine Lumperei hinaus, und ein Mensch, der um anderer willen, ohne daß es seine eigene Leidenschaft, sein eigenes Bedürfnis ist, sich um Geld oder Ehre oder sonst was abarbeitet, ist immer ein Tor". — Man versteht ohne

weiteres, daß ein Mensch, dem das ganze bürgerliche Leben so wesenlos erscheint, weil er sich darin zur Sache erniedrigt fühlt, in höchster Gefahr schwebt, das ganze Leben, das doch so weitgehend in den Formen des bürgerlichen Lebens verläuft, schal zu finden und nun seine tatsächliche Lebensentfremdung nachträglich durch allerlei philosophische Reflexionen zu rechtfertigen. So schreibt er schon unter dem 22. Mai: „Daß das Leben des Menschen nur ein Traum sei, ist manchen schon so vorgekommen, und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum. Wenn ich die Einschränkung ansehe, in welcher die tätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind, wenn ich sehe, wie alle Wirksamkeit dahinaus läuft, sich die Befriedigung von Bedürfnissen zu verschaffen, die wieder keinen Zweck haben, als unsere arme Existenz zu verlängern, und dann, daß alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt — das alles macht mich stumm. Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt! Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt". Es ist eine Lieblingsvorstellung Werthers, die in allen möglichen Gestalten immer wiederkehrt: das Leben ein Traum, der Mensch nur ein Wanderer, ein Waller auf Erden, und am glücklichsten dann, wenn es ihm vergönnt bleibt, so wie die Kinder oder gar die ihres Verstandes beraubten Kranken in einem freundlichen Wahn dahinzutaumeln. „Gott im Himmel! Hast du das zum Schicksale der Menschen gemacht, daß sie nicht glücklich sind, als ehe sie zu ihrem Verstande kommen, und wenn sie ihn wieder verlieren!" Was für melancholische Gefühle muß der Anblick der hoffnungsvollen Stätte der Kindheit auf einen solchen Menschen auslösen, der das Leben schließlich so ganz anders gefunden, als es sich die Phantasie seiner gläubigen Jugend vorgestellt hat! „Damals sehnte ich mich in glücklicher Unwissenheit hinaus in die unbekannte Welt, wo ich für mein Herz so viele Nahrung, so vielen Genuß hoffte, meinen strebenden, sehnenden Busen auszufüllen und zu befriedigen. Jetzt komme ich zurück aus der weiten Welt — o mein Freund, mit wieviel fehlgeschlagenen Hoffnungen, mit wieviel zerstörten Plänen". — Dem muß das Leben wahrlich zum Kerker werden, dem es so wenig zu bieten imstande ist, weil seine Seele so — Unendliches fordert! Und nicht eine Stunde wäre es zu ertragen ohne den heimlichen Trost, der von Anfang an der Hintergedanke von Werthers Seele ist: das süße Gefühl der letzten metaphysischen Freiheit, und daß wir diesen Kerker verlassen können, wenn wir wollen! So schreibt er

schon in den seligen Tagen des blühenden Frühlings. Und der Gedanke des Selbstmordes ist ihm so dauernd gegenwärtig, daß die Pistole, die ihm zufällig in die Hände fällt, ihn sogleich unwillkürlich dazu reizt, ihre Mündung gegen seine Stirn zu richten, und daß die mißbilligende Bemerkung Alberts ihn sogleich dazu veranlaßt, eine leidenschaftliche Apologie des Selbstmordes zu halten, die verrät, wie stark seine Gedanken sich damit bereits beschäftigt haben. Diese Apologie protestiert gegen die moralische Beurteilung einer Tat, die nach Werthers Auffassung nicht anders denn als Ausdruck einer tiefen Erkrankung des ganzen Menschen betrachtet werden muß. „Die Natur findet keinen Ausweg aus dem Labyrinth der verworrenen und widersprechenden Kräfte, und der Mensch muß sterben". Aber indem Werther sich hier mit der artfremden christlichen und bürgerlichen Auffassung des Selbstmordes auseinandersetzt, verhüllt er im Grunde seine wahren Vorstellungen, in denen der Selbstmord vor seiner Seele steht, und die sich erst in dem späteren Worte wieder verraten, er möchte sich eine Ader öffnen, die ihm die ewige Freiheit schaffte. Doch wie für Prometheus und Faust, so ist auch für Werther diese ewige Freiheit weit davon entfernt, das ewige Nichts zu sein. Fast wörtlich wiederholt er den Gedanken des Prometheus: „Wie kann ich vergehen? Wie kannst du vergehen? Wir sind ja! Vergehen! Was heißt das? Das ist wieder ein Wort! Ein leerer Schall! Ohne Gefühl für mein Herz". Ja sogar stärker als in den anderen Werken bekommt gerade im Werther die Vorstellung des „Jenseits" eine gewisse, wenn auch überaus freie, äußerlich christliche Färbung, wiewohl Werther selbst ausdrücklich die christliche Religion, die Christus als Mittler zwischen die Seele und die Gottheit stellt, für seine Person ablehnt, da er sich unmittelbar dem Vater eigen fühlt. Es ist keine Blasphemie, sondern hat gerade im Zusammenhang mit seiner pantheistischen Religiosität einen tiefen und schönen Sinn, daß Werther sich mit dem Gottessohne vergleicht, dem nach den Worten des Evangeliums auch der Kelch des Leidens zu bitter wird, und der „mit der Stimme der ganz in sich gedrängten, sich selbst ermangelnden und unaufhaltsam hinabstürzenden Kreatur" zuletzt auch von dem schrecklichen Gefühl befallen wird, in dem die Hölle des ehemals Gotterfüllten liegt: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" Werther ist ja in der Tat ein Sohn Gottes, mit dem ewigen Menschenschicksal, sein Maß auszuleiden, seinen Becher auszutrinken. Und auch er erträgt nicht länger diese Marter tiefster Gottverlassenheit, sondern betet gleichsam wie Christus am Ölberge, wenn auch nicht mit jener wunderbar demütigen Ergebenheit, die in dieser Stunde die Größe Christi ist: „Vater! den ich nicht kenne! Vater, der sonst meine ganze Seele füllte und nun

sein Angesicht von mir gewendet hat! Rufe mich zu dir! Schweige nicht länger! Dein Schweigen wird diese dürstende Seele nicht aufhalten... Würde ein Mensch, ein Vater zürnen können, dem sein unvermutet rückkehrender Sohn um den Hals fiele und rief: Ich bin wieder da, mein Vater! Zürne nicht, daß ich die Wanderschaft abbreche, die ich nach deinem Willen länger aushalten sollte. Die Welt ist überall einerlei, auf Mühe und Arbeit, Lohn und Freude; aber was soll mir das? Mir ist nur wohl, wo du bist, und vor deinem Angesichte will ich leiden und genießen. Und du lieber himmlischer Vater, solltest ihn von dir weisen?" In der äußeren Form der christlichen Gottesvorstellung, die der pantheistische Goethe auch späterhin zu gebrauchen sich aus tiefen Gründen niemals gescheut hat, wird hier in ergreifend schlichter Form das spezifische Todesgefühl des Wertherischen Menschen, die Rückkehr der Seele aus dem Kerker der Welt in den Schoß der Unendlichkeit Gottes, offenbart. — Und nun wird das, was als die große Versuchung immerzu die Seele Werthers umlauert hatte, zur erlösenden Tat, durch die Werther nicht nur im Jenseits, sondern schon im Diesseits die Göttlichkeit seiner Seele wiederfindet. Nicht erst der Tod, sondern schon der Entschluß zum Tode bringt ihm die Seligkeit der Befreiung und jene innere Wiedervereinigung mit Gott, die das eigentliche Motiv seines Selbstmordes ist. Er geht dahin wie Faust in der Osternacht, nicht mit umnachteter, sondern mit erleuchteter Seele, die zwar mit tiefer Wehmut und Dankbarkeit von allen Seligkeiten der Erde Abschied nimmt, aber auch mit innigem Stolze eine Welt verläßt, in der zu leben für ein von Unendlichkeitssehnsucht erfülltes Herz nicht lohnt. Und wie der Untergang Götzens die staatliche Gesellschaft, der Untergang Gretchens die Sitte gerichtet hat, so richtet der Selbstmord Werthers gleichsam die Welt, die sich mit allen ihren Beschränkungen eines wahrhaft göttlichen Lebens nicht würdig erweist. Die Dichtung, die, wie keine andere vor ihr, die Welt mit einem poetischen Schimmer verklärt, endet als eine stumme Anklage gegen die Welt, die der Schmerz Werthers vor dem Alliebenden erhebt. —

Wenn die Vermutung wahr ist, daß die Leiden des jungen Werthers für Faust die Bedeutung eines „stellvertretenden Leidens" haben, indem sich Goethe durch sie den Gedanken des Selbstmordes, der doch auch Faust bedrohte, von der Seele schrieb, dann, darf man weiter schließen, mußte die Urfaustdichtung eben deshalb vorläufig Torso bleiben, weil der Dichter ihren Helden wie Werther nicht mehr enden lassen wollte und doch wie den späteren Faust noch nicht enden lassen konnte. Faust fiel also nunmehr die höhere Aufgabe zu,

die Lebensproblematik des seelenhaften Menschen zu überwinden, ihn von den Leiden des jungen Werthers zu erlösen, und ihn zu erlösen, ohne damit seiner Seele irgend etwas zu vergeben. Seine Aufgabe bestand vielmehr darin, den Faustischen Menschen zwischen dem Lebenstrotze des Prometheus und dem Weltschmerze Werthers zu einem höheren Dritten emporzuführen und das Ethos des Prometheus mit dem Ethos des Werther in einer vorläufig unvorstellbaren Synthese zusammenzuschließen. Kurz, seine Aufgabe lag in dem Worte, mit dem Goethe schon die zweite Auflage Werthers in die Welt schickte: „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!" — Es ist möglich, daß der junge Goethe diese ideale Zukunftsaufgabe, die zu lösen die eigentliche Sendung seines Lebens war, in Frankfurt erst dunkel geahnt, aber noch nicht wirklich gesichtet hat. Auch Faust erkennt diese Aufgabe, die der Sinn seines ganzen Lebens wird, noch keineswegs, als er den Pakt mit dem Teufel schließt, der doch bereits der erste Ausdruck dieses neuen, zwischen Prometheischem Lebenstrotze und Wertherischer Weltverzweiflung schwankenden Lebenswillens ist. Aber gerade in der Paktszene hat der reife Goethe in niemals genug zu bewundernder Weise die ganze Paradoxie der Situation festgehalten, die nicht nur die eigentümliche Lage Faustens, sondern die eigentümliche Lage des Faustischen Menschen überhaupt am ideengeschichtlichen Ausgange der Sturm-und-Drang-Bewegung, d. h. nach dem Selbstmorde Werthers war. — Auch Faust steht ja unmittelbar vor dem Selbstmorde, dem er nur aus ganz paradoxen Gründen, in einer plötzlichen Aufwallung von geistig längst überwundener „Lebensrührung", mit knapper Not entgeht. Aber gerade daß er den „Schmeichelkräften" des Lebens selbst in der Gestalt der Osterchöre, deren Botschaft er doch längst keinen Glauben mehr schenkt, noch einmal unterliegt, das zeigt die elementare Stärke eines unbewußten Lebenswillens, die Werther fehlt, aber Prometheus erfüllt, und die sich ebenso in den kraftschäumenden Hymnen des jungen Goethe (Wanderers Sturmlied, An Schwager Kronos, Seefahrt usw.) zugleich als die Erklärung dafür offenbart, daß wohl Werther, aber nicht der Dichter desselben der Problematik des Lebens unterlegen ist. Dieser stärkere Lebenswille ist es zunächst, der Faust von dem Abgrund des Todes zurückreißt und mit magischer Kraft den pudelgestalteten Mephisto an sich zieht. Dieser Lebenswille zwingt Faust aufs neue ins Leben hinein und widersteht der Versuchung, die des Faustischen Menschen wahre und darum verführerisch leuchtende Versuchung ist. Und damit erreicht die Tragik des Menschenloses erst ihre letzte Tiefe, aus deren Hölle die fürchterliche Lebensverfluchung am Eingang der Paktszene emporgeschleudert wird: daß Faust durch seinen stärkeren Lebens-

willen trotz seiner klaren Einsicht in die verzweifelte Situation seines Lebens jener Erlösung unfähig wird, die den weniger lebensgewaltigen Werther aus der Qual seines Lebens befreit. Der stumme Vorwurf Werthers gegen die Welt wird im Munde Faustens zu einem lauten Fluche auf alles, „was die Seele mit Lock- und Gaukelwerk umspannt und sie in diese Trauerhöhle mit Blend- und Schmeichelkräften bannt", zu einem Fluch vor allem auf den blinden Lebenswillen selbst, der sich mit Hoffnung, Glaube und Geduld gegen alle Enttäuschungen des Lebens behauptet. Aber es ist nun eine von Goethe auf das feinste herbeigeführte tragische Ironie, die blitzartig gerade diese letzte Tragik des Faustischen Menschen erleuchtet, daß diese fürchterliche Verfluchung des Lebens genau am Eingange derjenigen Szene steht, die mit dem Faustischen Entschlusse endet:

Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!

Der Verfluchung des Lebens folgt unmittelbar der Teufelspakt, der Faust den Genuß dieses „verfluchten Lebens" im vollen Umfange verschaffen soll! Und die ganze Paradoxie dieser, aus dem Widerstreite zwischen der ungläubigen Seele und dem unbewußt immer noch gläubigen Lebenswillen hervorgehenden Situation ist nun von Goethe auf das tiefsinnigste zu jener Wette verdichtet worden, in der es ihm gelungen ist, die Idee seiner durch den Rettungsgedanken so undramatisch gewordenen Dichtung zu einem unvergleichlich genialen dramatischen Knoten zu schürzen. — Diese Wette, wie gesagt, symbolisiert mit wunderbarer Kühnheit die ganz eigentümliche seelische Lage des Faustischen Menschen am Ausgang von Sturm-und-Drang, der sich der scheinbar unmöglichen Aufgabe gegenübersieht, das mit den Augen Werthers gesehene Leben weder mit dem Wertherischen Selbstmorde des Leibes noch mit jenem Selbstmorde der Seele zu beenden, den Mephisto als die andere Alternative für den Faustischen Menschen in Bereitschaft hält. Mephisto verspricht dem Faust alle Genüsse und Herrlichkeiten der Welt. Aber Faust muß ihm darauf erwidern, daß die Welt keine Genüsse und Herrlichkeiten habe, die den seelenhaften Menschen der unendlichen Sehnsucht zu befriedigen imstande wären. „Was willst du, armer Teufel, geben? Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben von deinesgleichen je gefaßt?" Doch Mephisto dreht den Spieß mit großer Gewandtheit um. Wenn er nicht geben kann, wonach es Faust verlangt, dann wird sich Faust sehr bald von dem befriedigt zeigen, was Mephisto zu bieten vermag. „Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran, wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen". Er hätte zu

Werther sagen können: die Zeit komme auch heran, wo es ihm auch unter denen wohl sein werde, deren Dichten und Trachten jahrelang darauf gerichtet ist, wie sie um einen Stuhl weiter hinauf bei Tische sich einschieben wollen! Doch bei dieser Vorstellung schnellt Fausts seelischer Stolz empor, der ja gerade darum am Leben verzweifelt, weil seine Seele zu stolz ist, mit dem Leben nur „fürlieb zu nehmen". Und es ist nun von höchster psychologischer Feinheit, daß sich für Faust diese Empörung sogleich zu einer Wette formuliert:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen:
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!

Denn grade darin, daß Faust, wozu ihn doch gar nichts veranlassen könnte, sich zu einer Wette bereit erklärt, die mit einem umfassenden Versuche verbunden ist, das verfluchte Leben in allen Höhen und Tiefen aufs neue zu erproben, darin manifestiert sich, ohne daß er es merkt, sein unwillkürlicher Lebenswille, der eben durch keine Enttäuschung endgültig zu desillusionieren ist. Und die Wette ist nur dieses Lebenswillens Maske, mit der er sich davor schützt, von der Faustischen Seele, die doch längst vernichtend über das Leben geurteilt hat („und so ist mir das Dasein eine Last, der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt"), erkannt zu werden. Oder um es mit andern Worten zu sagen: Faust betrügt sich mit seiner Wette, die psychologisch überhaupt nur unter dieser Voraussetzung zu verstehen ist, aber deshalb auch für den Verstand eine unerhört paradoxe Form besitzt. Denn wenn Faust bisher doch grade darum gern hatte zugrunde gehen wollen, weil das Leben nicht wert war, gelebt zu werden, so behauptet er nunmehr, gern zugrunde gehn zu wollen, wenn es ihm wert werden sollte, gelebt zu werden:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!

Er schließt mit Mephisto einen Pakt, von dessen Fruchtlosigkeit er überzeugt zu sein behauptet, und scheinbar also aus keinem andern Grunde, als um Mephisto die Berechtigung seines Weltschmerzes zu beweisen. Aber schlösse er wohl wirklich diesen Pakt, wenn er nicht unbewußt trotz alledem an das Leben glaubte? und trotz allen seinen Enttäuschungen nicht dennoch hoffen würde, auf unbegreifliche Weise eines „unverhoff-

ten" Glückes teilhaftig zu werden? Was könnte ihn dazu veranlassen, sich oder Mephisto noch einmal die ganze „Schalheit" des Lebens zu beweisen, die doch der Grund seines Weltschmerzes ist, wenn nicht die dunkle Ahnung, daß unter der „Schale" des Lebens ein süßer Kern verborgen liege, zu dem er bisher nur den Zugang noch nicht gefunden? Es spiegelt sich also in der Paradoxie dieser Wette nur der innere Widerspruch seiner Gemütslage, in der er sowohl das Leben verflucht, als nach dem Leben verlangt. Es liegt darin aber zugleich ein für den Ausgang der Wette höchst bedeutsamer Doppelsinn! Mephisto wird ihn nie befriedigen: das fühlt Faust auf das bestimmteste, und das verwettet er! Aber vielleicht wird ihn das Leben auf andere Weise befriedigen: er glaubt es nicht und hofft es doch! Was er verwettet, das ist also im Zusammenhange mit dem voraufgegangenen Wortwechsel ursprünglich nur die Unmöglichkeit, jemals durch das Philisterium eines erbärmlichen Behagens, mit welchem Mephisto lockt, befriedigt zu werden; aber im überspannten Affekte seines Weltschmerzes, der eben überhaupt mit dem Leben fertig ist, verwettet er außerdem, worin nun sein späteres Leben ihn Lügen strafen wird, die Möglichkeit jeder Befriedigung durch das Leben überhaupt. — Denn das wird nun der tiefe Sinn der Weltfahrt, die Faust nach der Rettung vor dem Wertherschicksal und in Begleitung des zur Erde niederziehenden Dieners des Erdgeists, ungläubig genug, aber von dunklem Drange getrieben, nunmehr antritt: daß die nicht vorschnell wie Werther entmutigte Seele im beharrlichen Kampfe mit der Welt unvermerkt auch zu einem Frieden mit ihr gelangt, der sowohl die niedrige Gesinnung des materialistischen Mephisto als auch die weltschmerzliche Überspanntheit des Faustischen Idealisten gleichermaßen beschämt! Von beiden Parteien nämlich wird die Faustische Wette verloren; denn sie beruht auf einer Alternative, die als solche nur für den Faustischen Menschen besteht, der noch nicht erfahren hat, daß es zwischen der absoluten Befriedigung der Seele durch die Welt und ihrer absoluten Enttäuschung durch die Welt noch etwas Drittes gibt, was Mephisto niemals und Faust erst am Ende und als die Frucht eines langen Lebens begreift. — Diese Frucht ist es, die auch Goethe erst vom Erkenntnisbaum seines reif gewordenen Lebens bricht. Und bis er sie bricht, durchläuft er und mit ihm die deutsche Geistesgeschichte jene klassischen Lehrjahre der Menschlichkeit, deren erste dichterische Gestaltung wir in den Lehrjahren Wilhelm Meisters besitzen. In einem sehr viel weiteren Sinne aber bilden diese Lehrjahre, in denen sich der Geist der Sturm-und-Drang-Bewegung zum Geiste der deutschen Klassik abklärt, den Inhalt des zweiten Teils dieses Werkes.

DRUCK VON J. J. WEBER IN LEIPZIG

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PT
285
K67
T.1

Korff, Hermann August
Geist der Goethezeit